الجمهـــورية الجـــزائرية الديمقـــراطية الشعبـــية
وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلـــمي
جامعـــة غليـــزان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة غليزان
RELIZANE UNIVERSITY

أسلوبية البناء الصوتي للخطاب الشعري العربي

بين المتكأ النظري والسند المخبري

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه ل.م.د في اللسانيات العربية المقارنة

إعداد الطالب(ة): بوغـاري عائـشة إشراف: أ. د بن شيحة نصيرة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
ابراهيمي بوداود	أستاذ	جامعة غليزان	رئيسا
بن شيحة نصيرة	أستاذ	جامعة غليزان	مشرفا مقررا
بوقصة عبد الله	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة وهران	مناقشا
عثماني عمار	أستاذ محاضر أ	جامعة غليزان	مناقشا
بلي عبد القادر	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة وهران	مناقشا
مناصري وفاء	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي البيض نور البشير	مناقشا

السنة الجامعية: 2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غليزان
كلية الآداب واللغات
نيابة العمادة المكلفة بما بعد التدرج
والبحث العلمي و العلاقات الخارجية

جامعة غليزان
RELIZANE UNIVERSITY

إقرار والتزام بالمعايير الأخلاقية والأمانة العلمية

أنا الموقع أدناه الطالب(ة): بوغاري عائشة

تاريخ ومكان الميلاد: 08/03/1992 عين حسين

التخصص: لسانيات عربية مقارنة

عنوان الأطروحة:

أسلوبية البناء الصوتي للخطاب الشعري الديني

بين المتكأ النفسي والمنحى الحجري

أعلن بأني التزمت بقوانين الوزارة الوصية وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد الدكتوراه عندما قمت شخصيا بإعداد أطروحتي وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الأطاريح العلمية، كما أني أعلن أن أطروحتي غير منقولة أو مستلة من أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية.

وتأسيسا على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق المجلس العلمي للكلية أو الجامعة بإلغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن المجلس العلمي للكلية أو الجامعة.

غليزان في: 14/11/2021

توقيع الطالب

BQ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غليزان
كلية الآداب واللغات
نيابة العمادة المكلفة بما بعد التدرج
و البحث العلمي و العلاقات الخارجية

جامعة غليزان
RELIZANE UNIVERSITY

رقم القيد: ك. أ. ل/ 05./2022

محضر مناقشة أطروحة دكتوراه

طبقا للقرار رقم 547 المؤرخ في 02 جوان 2016 الذي يحدد كيفيات تنظيم التكوين في الطور الثالث وشروط إعداد أطروحة الدكتوراه ومناقشتها،

في يوم: الخميس 12 ماي 2022 بجامعة غليزان،

ناقشت علنيا الطالبة: **بوغاري عائشة،**

المولودة بتاريخ: **08 فيفري 1991 بأولاد بوبكني غليزان.**

أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ: **أسلوبية البناء الصوتي للخطاب الشعري العربي بين المتكأ النظري والسند المخبري،**

أمام لجنة المناقشة المعينة بموجب مقرر نائب مدير جامعة غليزان للتكوين العالي والتكوين المتواصل والشهادات المؤرخ في :**03 فيفري 2022** تحت رقم 15.

وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية قررت اللجنة منح الطالبة المناقشة درجة الدكتوراه بتقدير ..مشرف جدا..

تتشكل لجنة المناقشة من:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الامضاء
01	بوداود براهيمي	أستاذ	رئيسا	
02	نصيرة بن شيحة	أستاذ	مشـرفا مقررا	
03	عبد الله بوقصة	أستاذ	مناقشا	
04	عمار عثماني	أستاذ محاضر أ	مناقشا	
05	عبد القادر بلي	أستاذ	مناقشا	
06	وفاء مناصري	أستاذ محاضر أ	مناقشا	

غليزان في: ....15.....مارس.....2022.....

مصادقة عميد الكلية

د. أ. مفلاح بن عبد الله
عميد كلية الآداب واللغات

شكر وعرفان

الشكر الأول لله سبحانه وتعالى صاحب الفضل وذو الجلالة والإكرام، إلى الواحد القهار الذي باسمه تجف الأقلام وتطوى الصحف.

كل الشكر والتقدير والامتنان إلى:

أستاذتي الفاضلة

" الدكتورة نصيرة بن شيحة"

التي رعت هذا البحث من مهده، وسقته بعنايتها، ونظراتها السديدة، وتوجهاته القويمة، وأسلوبها المائز، حتى استقام على سوقه.

ولا يفوتني أن أشكر

أستاذي الفاضل

"الدكتور إبراهيمي بوداود"

على ما قدمه لنا من حسن رعاية، وخالص التوجيه، وما لقينا منه من رحابة صدر وبشاشة وجه وكرم الأخلاق وتوجيهات سديدة.

جزاهما الله عنا خير الجزاء وأطال في عمرهما في خدمة العلم والمعرفة.

إهداء

إلى:

روح والدي في أخراه (رحمه الله)...

أمي الغالية التي أحيا بدعائها.... أطال الله بقائها...

عائلتي....

أساتذتي ... زملائي..... أصدقائي.....

كل طالب علم ...

ملخص:

تحاول هذه الرسالة الوقوف على استراتيجية تحليلية مرنة تتوافق مع خصوصية الخطاب الشعري، منبثقة من ذلك التشافع المعرفي بين الحقل اللساني والأسلوبي، فتبعا للعلاقة الراسخة بين اللسانيات والأسلوبية، ترسخت العلاقة بين الأسلوبية والحقول المعرفية المنبثقة عن اللسانيات **كعلم الأصوات**، حيث انعكس هذا التداخل المعرفي على الممارسات الإجرائية والتصورات المنهجية للمقاربة الأسلوبية، فقد رافقت الأسلوبية مختلف التحولات المنهجية التي طرأت على النظرية اللسانية وحقولها المعرفية أهمها علم الأصوات، وقد أدى هذا التلاقح المعرفي إلى انبثاق المعرفة **الأسلوبية الصّوتية** التي تنهض على رؤية ازدواجية (**مادية معيارية، جمالية إيحائية**)، تستدعي الاعتماد على مستويات التحليل اللساني، وتقتنص جوهر الفاعلية الجمالية التي تؤديها المكونات اللغوية داخل الخطابات الشعرية، منفتحة بذلك على آفاق نوعية مرنة تقنية، تعينها على تقفي الأبعاد الدلالية الوظيفية للأنساق الصوتية ضمن أبنية الخطاب المنطوق.

الكلمات المفتاحية:

اللسانيات، الأسلوبية، الصوتيات، الأسلوبية الصوتية، خطاب شعري، علم الأصوات الأكوستيكي، التقنية الرقمية، التحليل المخبري.

Abstract:

This thesis attempts to identify a flexible analytical strategy that is compatible with the specificity of poetic discourse, which has emerged from this interdisciplinary interaction between the linguistic and stylistic fields. As a result of the well-established relationship between these two disciplines, a relationship between the stylistic fields and the field of phonetic research, itself emanating from the linguistic disciplines, has taken root and is reflected in the procedural practices and methodological models of the stylistic approach, knowing that the latter has accompanied all the methodological changes that have affected linguistic theory and of which phonetics is a part, and has generated phonetic stylistics.

This allows a double vision (concrete and normative, aesthetic and inspirational), which calls for levels of linguistic analysis and captures the essence of the aesthetic effectiveness of linguistic components in poetic discourse, thus opening up flexible technical qualitative horizons that allow for the identification of the functional semantic dimensions of phonetic patterns in the structures of oral discourse.

***key words*:**

linguistics, Stylistic , phonetic , phonetic Stylistic, poetic discourse, acoustic phonetics , Digital Technology, analysed in laboratories.

مقدمة

اكتسب الطّرح الأسلوبيّ مقومات انبعاثه المعرفيّ بفعل التنافذ الإجرائيّ والمنهجيّ مع الدّرس اللّسانيّ، حيث تعززت المقولات الأسلوبيّة المركزيّة بالروافد الإجرائيّة الّتي أفرزتها اللسانيات، كما استفادت من الوعيّ المنهجيّ المتجدد الّذي شهده حقل الدّراسات اللّغويّة الحديثة، وهو ما دفع الأسلوبيّة إلى تخليص المبحث الأدبيّ من جفاف المقاربة البلاغيّة وسطحيّة المقاربة النقديّة.

ولما كانت اللسانيات تنهض على تقسيم مستوياتيّ للغة، (**صوتيّ، صرفيّ، تركيبيّ، دلاليّ**)، يتصدرها **المكون الصّوتيّ** بصفته الحفرية المركزية لتشكل الخطابات، فقد كان من الطبيعي أن تنعكس هذه الانقسامات على صعيد التحليل الأسلوبي، بحكم العلاقة التلازمية بين اللسانيات والأسلوبية.

بالتساند مع هذا التشافع المعرفي، انبثق تفريع مستوياتي في سياق الأطروحات الأسلوبيّة، ترسخ بفعل تلك العلاقة المعرفية بين الحقل اللسانيّ والأسلوبيّ، فكان أن انبثقت مجموعة من الأسلوبيات تأخذ بمستويات التحليل اللساني، وتقتنص جوهر الفاعلية الجمالية التي تؤدّيها المكونات اللغوية داخل الخطابات الأدبية، لاسيما الشعرية منها.

انعطافا على ما سلف، وتبعا للعلاقة الراسخة بين الأسلوبية واللسانيات، ترسخت العلاقة بين الأسلوبية والحقول المعرفية المنبثقة عن اللسانيات منها علم الأصوات، حيث انعكس هذا التداخل المعرفي على الممارسات الإجرائية والتصورات

المنهجية للمقاربة الأسلوبية، فقد رافقت الأسلوبية مختلف التحولات المنهجية التي طرأت على النظرية اللسانية، وحقولها المعرفية وأهمها علم الأصوات، مما أدى إلى إحداث تعالق معرفي داخلي، دفع إلى انبثاق المعرفة الأسلوبيّة الصّوتيّة، التي تتوخى الكشف عن مواطن الجمال الكامنة في الخطابات الأدبية –لاسيما الشعرية منها–.

ولاشك أن المسعى التحليلي الذي تتوخى إدراكه أسلوبية البناء الصوتي، يتفاعل بشكل أساسي مع البناء التركيبي للخطاب الشعري المنطوق، الذيينهض على مجموعة من العلائق والأنسجة، ظاهره مجموعة من المكونات (البنيات) اللّغويّة تربط بينها علاقات نحوية ذو طبيعة خطية أفقية، تظهر في سلسة كلامية تراتبية، وذلك وفقا لآلية التصويت البشريّ تكمن في عمليات فسيولوجيّة وفيزيائيّة، وباطنه مجموعة من الدلالات التي تصنعها مجموعة من الفونيمات المقطعيّة وفوق المقطعيّة، وفق نسق معين يخضع لسلطة قواعد اللسان البشريّ.

وعليه، وإذا كان الخطاب التواصليّ العادي ينبني وفق نمط لغويّ ثابت، تتأتى فاعليته الأدائيّة عبر وسائط إنجازيّه صّوتيّة نمطيّة تقوده إلى تحقيق مقصدية موجهة ضمن حدود التواصل الاعتيادي، ويخدم أفق التلقيّ المرتقب، فإنّ **الخطاب الشعريّ** الإبداعيّ يكسر ذلك الأفق المرتقب، حيث يحرص الشاعر على استجلاب المتلقيّ إلى محيط عالم شعريّ جماليّ تتواشج فيه أنسجة التجربة الإبداعيّة مع الأنساق الصّوتيّة الّتي تشكل ذلك الإيقاع الصّوتيّ المنبثق عن اتساق وانسجام المقاطع الصّوتية (صوامت، صوائت)، ولاسيّما التلونات الأدائيّة (**البنى التطريزية**) الّتي تفضي

بتكاثفها إلى إفراز خطاب جماليّ تستلذ به الأذن، وتنتعش به النفس وتتمتع العين بذلك الفضاء البصري الّذي ظهر بحلة جديدة، فإذا كانت البنية اللّغويّة بما تحويه من أصوات، القالب الّذي يصب فيه الشّاعر دلالاته ليبني حلي نصه، فإنّ البنى التطريزية بما فيها الإيقاع، تمثل ذلك القالب بما تحويه من زخرفة تلون الأصوات اللّغويّة، وتكسبها جمالا.

بالتساوق مع هذا الطرح، فإنّ طبيعة تشكل الخطاب الشعريّ الإبداعيّ الذي تتراحم فيه الأنساق الصّوتيّة التركيبيّة بالدلاليّة مشكلة نسق إيقاعيّ تأثيريّ، تقتضي الارتكان إلى مقاربة لغويّة من نوع خاص، تنطلق من أبجديات الدّرس اللّسانيّ الحديث، الّذي انعتق من بوتقة التحليل النمطي ذي البعد التاريخيّ، منفتحا على آفاق نوعيّة جديدة مرنة، أخذت بإجرائيّة الضبط العلميّ، وهي تحاول ارتياد فضاء الخطاب الشعريّ، لتعلن ترشحها أمام مسابقة القبض على الأرواح الجماليّة المتمردة في عالم النص الشعريّ، والولوج إلى أعماقه، للكشف عن خباياه ومعناه الباطني، والوقوف على المعنى الكلي للخطاب، واستنكاه جماليته من خلال بنياته اللّغويّة.

في ظل هذا الطرح، وبالتساند إلى هذا التشافع الصّوتي المعياريّ والأسلوبيّ الجماليّ للخطاب الشّعريّ المنطوق، واستجابة للمسعى العام لمشروع الدكتوراه الموسوم بـــــــــــــــــ: **"اللسانيات العربية المقارنة"**، تولدت لدينا رغبة ملحة لولوج ساحة الخطاب الشّعريّ العربيّ، باستشراف فضائه الصّوتيّ الأسلوبيّ الجماليّ، فكان أنّ وقع اختيارنا على موضوع وسمناه بـــــــــــــــــ:

أسلوبية البناء الصوتي للخطاب الشعري العربي بين المتكأ النظري والسند المخبري .

وقد تكشفت معالم هذه الدّراسة إثر انبثاق إشكاليّة الموضوع، الّتي ماانفكت تراودنا بدءا من لحظة الانكشاف على القيمة الجماليّة التأثيريّة الإيقاعية للأصوات اللّغويّة العربيّة المعياريّة داخل الخطاب الشّعريّ العربيّ المنطوق، على الصعيد الأسلوبيّ، الّذي ينعتق وينفلت من البعد الماديّ المعياري الجاف بتفاصيله الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة المحضة، فكان أنّ انبثقت مجموعة من الإشكالات المحوريّة نجملها فيما يأتيّ:

- **هل يمكن المقاربة بين الطرح النظريّ والمعالجة المخبريّة لتفعيل الممارسة الأسلوبيّة؟**
- **هل تتوافق الأسلوبيّة بإستراتيجية تحليلها المرنة مع المعياريّة التنظيريّة لعلم الأصوات وجفاف التقنيّة الرقميّة ؟**
- **إلى أي مدى يمكن الاستفادة من معطيات السند المخبريّ في تفعيل الممارسة الأسلوبيّة؟**

وقد حتمت علينا طبيعة وإشكالية الموضوع الذّي حاولنا من خلاله الجمع بين الدّراسة المعياريّة الجافة التّي يفرزها الصّوت على الصعيدين الفيسيولوجيّ والأكوستيكيّ، والدّراسة الجماليّة الإيحائيّة المنبثقة عن الأنساق الصوتية الإيقاعية الّتي

تحرص أسلوبية البناء الصوتي على تجليتها، عبر اللجوء إلى آليات إجرائيّة أفرزتها التقنيات المختبريّة والرقميّة التّي فرضها الوضع المعرفيّ الجديد، والتّي ساهمت في تصليب أرضيّة البحث اللسانيّ والأسلوبيّ معا.

بناء على هذا الطرح، تهيأ لنا تقسيم البحث إلى **مقدمة، ومدخل تمهيديّ وثلاثة فصول وخاتمة**، توخينا من خلال إطارها المعرفي الإحاطة بالأبعاد الإيحائيّة المنبثقة عن الأنساق الصّوتيّة الإيقاعيّة الّتي طبعت النسيج الصّوتيّ للخطاب الشّعريّ العربيّ المنطوق، مستأنسين بإمكانية إخضاعها للقياس المختبريّ الحاسوبيّ للوقوف على أبعادها الدلاليّة الوظيفيّة بواسطة البرنامج الصّوتيّ برنامج **برات**.

من ثم، حرصنا من خلال **المدخل** على رصد المقولات الجوهرية التي شهدتها المنظومة الإيقاعية العربية، فكان أن وسمناه بـــــــــــــــ: **"الإيقاع الصّوتيّ العربيّ: رهانات التشكل والتجدد"**، حيث حاولنا الوقوف على طبيعة التجلي الإيقاعي للمكّون الصّوتيّ للخطاب الشّعريّ العربيّ على الصعيدين التقليديّ الكلاسيكيّ والحداثيّ المعاصر، وذلك بتعقب المسار التحوليّ الّذي تحول بموجبه الأنموذج الصّوتيّ من محددات الطرح البلاغيّ القديم ومعياريّة النمط العروضيّ الخليلي الذي وسم الشعر العربي التقليدي، بصفته أنموذجا مطلقا لا يمكن إلا التسليم والامتثال له، إلى رحابة البنية الإيقاعيّة والدفقة الشعورية بدل الدفقة العروضية، الّتي انبرت وبدائل شعرية مغايرة، تنهض على شرخ صنمية **الأنموذج الأعلى**، والتي ظهرت بحلة جديدة على الصعيدين البصري الخطي الذي ينهض على إجرائيّة السواد

والبياض، والصعيد الإيقاعيّ الموسيقيّ الذي تجاوز البعد الموسيقيّ إلى البعد الدلاليّ محاولا اختراق المحدود إلى اللامحدود.

وبعد المدخل التمهيدي، جاء **الفصل الأول** موسوما بـــــــــــــــ: **"مداخل التأسيس المعرفي لأسلوبيّة البناء الصّوتي"**، الذي تأسست مقولاته حول طبيعة التشافع المعرفيّ بين المقاربة الألسنيّة الحديثة والمقاربة الأسلوبيّة، وخلفيات التأسيس التي مهدت لهذا النوع من التعالق، حيث حرصنا على الوقوف على مرجعيات التأسيس المعرفيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، مرتهنين في ذلك إلى الخلفيّة المعرفيّة التي انبثقت منها معالم الدّرس الأسلوبيّ، والمنطلقات الإجرائيّة والابستمولوجية لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، وذلك بالوقوف على التحولات المنهجية المتعاقبة انطلاقا من الدّرس البلاغي الأرسطيّ مرورا بمختلف التحولات الجوهرية التي لحقت بالبلاغة واللسانيات.

كما حاولنا استبيان دور المرجعية اللسانية في التأسيس المعرفيّ لأسلوبيّة البناء الصوتيّ، انطلاقا من المنعطف الإجرائيّ والمنهجيّ الذي شهده الحقل اللّغويّ، بصفته المنطلق التأسيسيّ اللسانيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، مرورا بالتحليل الصّوتي الأسلوبي التعبيري الذي انبرى عن المقاربة الأسلوبية التعبيرية، حيث تخيرت اتجاها تحليليا يستوجب الأخذ بالظواهر الصوتية التي تسهم في إحداث تغيير للصيغ التعبيرية **كالنبر والتنغيم والوقف**، وقوفا عند استراتيجية أسلوبية البناء الصوتيّ التي تنفلت من أسر الرؤيّة الماديّة الانعزاليّة الجافة بتمفصلاتها الفيزيولوجيّة العضويّة والفيزيائيّة

النفسيّة إلى الانسياب وراء القيم الجمالية والفنية التي تختفي وراء البنى الأسلوبيّة المستكشفة في النص الشّعريّ المنطوق الكامنة في المكون الصّوتيّ.

أما الفصل الثاني الموسوم بـــــــ:"**أسس التنظير الفونيتيكيّ والفونولوجيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ**"، فقد تعرضنا فيه إلى طبيعة الطرح الصّوتيّ للأصوات اللّغويّة المعياريّة بمعزل عن النسق اللّغويّ، مما يجعل الدلالة الصّوتيّة في درجة الصفر، تحت إجرائيّة التحليل الفونيتيكيّ للصّوت اللّغويّ على الصعيد الفيزيولوجيّ الذي يتوخى الإحاطة بمخارج ومواقع النطق، وعلى الصعيد الفيزيائيّ الذي يشتغل على هيئة الصّوت اللّغويّ، والذي انبثق مع جهابذة اللغة العرب القدماء في خضم الذكاء الفطريّ وتحقق مع المحدثين في رحاب الذكاء الاصطناعيّ.

وبعد الوقوف على البعد الإجرائيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، وقفنا على البعد المنهجيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، انطلاقا من طبيعة تشكل المقولات الصّوتيّة الحداثيّة في ظل النظريّة اللّسانيّة الحديثة، والمرتكزات النظريّة الصّوتيّة الحديثة، التي تتمظهر في ذلك التكامل المعرفيّ بين الفونتيك والفونولوجيا، لا سيّما أن المقاربة الفونولوجيّة استمدت شرعيتها من تلك المقاربة الفونيتيكيّة، حيث عكفت علىتكييف هذه المعطيات الصّوتيّة الفونتيكيّة (الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة) وفقا لما تمليه النظريّة اللّسانيّة الحديثة، في تحليل الخطاب الشّعريّ والوقوف على دلالته التأثيرية الجماليّة.

في المقابل ورد الفصل الثالث ليحاول الوقوف على:"**صوتيات الخطاب الشعريّ المنطوق ومشروع الرقمنة الحاسوبية**"، توخينا من خلاله الإحاطة بالأبعاد

الدلالية المنبثقة عن الأنساق الصّوتيّة الترنيمية (المقطع، النبر، التنغيم، الوقف)، وتمظهراتها المختلفة عبر صور طيفية، تفرزها برامج صوتية مخبرية رقمية كبرنامج **برات** الصّوتيّ، الذي يقوم بتحليل ومعالجة الموجات الصوتية والوقوف على أبعادها الفيزيائية من شدة، درجة، تردد، اهتزاز، حزم صوتية، أي أنه يقوم بتحويل الصّوت المنطوق إلى صور مرئيّة، أفضى ذلك إلى جملة من النتائج اليقينيّة التّي صوبت بعض المفاهيم التّي اكتنفها اللبس والغلط، بخاصة تلك المفاهيم التّي تعلقت بكيفية حدوث الصّوت اللّغويّ وكيفية تشكله، ومن ثمّ تأثيره على الأنساق الملفوظة لسلاسل الكلام والخطابات المنطوقة، محاولين المراوحة بين إجرائيّة القياس الآلي والتحليل الفني الإبداعي للمكونات التطريزية التي تسم الخطاب الشعري المنطوق.

وفي الختام، استقر البحث على جملة من النتائج والاستنتاجات الّتي توصلنا إليها بفعل المعالجة النظرية والمختبرية للصور الطيفية التي قمنا بتحليلها، حيث اتجهت الدراسة صوب حصر مجمل المقولات المركزية المنبثقة عن استراتيجية التحليل الصّوتيّ الأسلوبيّ للخطاب الشعريّ العربيّ.

ولاشك أنّ هذا المسعى الصّوتي الأسلوبيّ فرض علينا الاعتماد على المنهج الوصفيّ التحليليّ لصياغة ملامح هذا المعطى العلميّ، حيث يسعى إلى معاينة الطرح معاينة آنية بعيدا عن الملاحقة الزمنية والأبعاد التطورية التاريخية.

ولا ريب أنّ الرسالة ما كان لها أن تستقيم على الطبيعة الّتي هي عليها، لولا مجموعة من المصادر والمراجع، الّتي ساعدتنا في الوقوف على الأبعاد الفسيولوجيّة والفيزيائيّة المنبثقة عن المكون الصّوتيّ في جانبه الماديّ، والآفاق الجماليّة الإيحائية الّتي أفرزتها الأنساق الصّوتيّة الإيقاعيّة داخل الخطاب الشّعريّ العربيّ المنطوق، ودخول منطقة الحقل المخبري والمعالجة الآلية التي صوبت الكثير من التخمينات والانطباعات، وذلك بالوقوف على الأبعاد الدلاليّة الوظيفيّة للمكون الصّوتيّ عبر الإفرازات الطيفية.

ولما استدعت طبيعة الموضوع حضور الصوت والسمع والآلة معا، اعتمدنا على نماذج شعريّة منطوقة كخطوة إجرائيّة تؤهلنا لولوج عالم أسلوبيّة البناء الصوتيّ، معتمدين على البرنامج الصّوتيّ برنامج **برات**.

ولا شك أن طبيعة الموضوع المتشعب بين الفضاء المادي الذي يفرزه الملفوظ الصّوتيّ والفضاء الجماليّ الإيحائيّ الّذي تحتويه الأسلوبيّة والفضاء الأكوستيكيّ الّذي تُثْبِتُهُ المعاينّة الآليّة، فرض علينا التنويع في السندات المرجعية أهمها:

أولا: السندات المرجعية الصّوتيّة:

- في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي لمصطفى بوعناني (2010).
- علم اللغة العام لمحمد كمال بشر (1971).
- دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر (1997).

- الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس (1994)
- الأصوات اللغوية لعبد القادر عبد الجليل (2014).

ثانيا: السندات المرجعيّة الأسلوبيّة والإيقاعيّة الدلاليّة:

- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي لسلوم ثامر (1983).
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية لمحمد صابر عبيد (2001).
- نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي لعلي يونس (1994).
- القضايا التطريزية في القراءات القرآنية دّراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية لأحمد البايبي (2012).
- في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف لمبارك حنون (2010).
- من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري لمراد عبد الرحمان مبروك (1993).
- في شعرية قصيدة النثر لعبد الله شريق (2003).
- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي لمحمد الماكري (1993).
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي لابتسام احمد حمدان (1997).

ثالثا: السندات المرجعية المختبرية الآلية:

- مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام لارنست بولجرام (2002)
- مبادئ في علم الأصوات الفيزيائي لبيتر ليدفوند (1992)
- فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي لخلدون أبو الهجاء (2006).
- دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك لسعد عبد العزيز مصلوح (2000).

وفي الأخير أحمد الله تبارك وتعالى على أن هيأ لي فرصة البحث، وأعانني على انجازه وإتمامه على الصورة التي هو عليها، كما أتوجه بشكري وامتناني إلى أستاذتيّ المائزة "**الأستاذة الدكتورة بن شيحة نصيرة**"، ففضلا عن ملاحظاتها القيّمة وتصويباتها وإرشاداتها السديدة، لا يمكن أن أتغافل عن الدفع العلمي والنفسي الذي ما انفكت تمدّني بهما، كما أتقدم بشكري وتقدري وامتناني إلى "**الأستاذ الدكتور إبراهيمي بوداود**"،رئيس مشروع الدكتوراه "**لسانيات عربية مقارنة**"، لما قدمه لنا من دعم وعون، فأسأل الله أن يجزيهما عنا خير الجزاء، وأن يطيل في عمرهما في خدمة العلم والمعرفة. كما لا يفوتني أن أشكر اللجنة الموقرة، التي تحملت مشقة قراءة البحث، وعملت على تقويمه.

وأخيرا يأمل هذا البحث المتواضع أن يكون قد حقق بعض ما كان يصبو إليه، ولا أزعم لنفسي أني أدركت هذه الغاية، ولكني أحسب أني سرت في سبيلها، فإن أصبت فمن الله، وإن أخفقت فمن نفسي.

وختاما أحمد الله العظيم وأشكر فضله، وأدعوه أن يكلل مسعانا بالنجاح والقبول والتوفيق، وأن ينفع به أهل العلم والبحث.

والله ولي الإرشاد لمن استرشده

الطالبة: عائشة بوغاري.

غليزان: 2021/10/20.

المدخل

الإيقاع الصوتي العربي : رهانات التشكل والتجدد

الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه

ابن طباطبا العلوي (عيار الشعر)

تصدير:

ينهض الخطاب الشعري على مجموعة من العلائق والأنسجة والصيغ، الّتي ترتبط بينها ارتباطا شكليا ودلاليا، يتأتّى تمظهره على الصعيد الصّوتيّ وفقا للاتساق التركيبيّ الإيقاعيّ الّذي تفرزه الوحدات المقطعيّة وفوق المقطعية. ومن ثمّ، فإنّ «هندسة الخطاب الشعريّ تنبني وفق ازدواجية تركيبية تتواشج فيها الأنسجة الصّوتيّة بالدلاليّة "[1]" على نحو مخصوص «ينبني على طبيعة التوزيع اللّغويّ للألفاظ الّتي تشكل الدلالات والمعاني»"[2]" ويعكس خصوصية بنائه الإيقاعيّ وتشكله الدلاليّ.

تماشيا مع هذا الطرح، فإنّ الخطاب الشعريّ هيكل لغويّ منسجم ومتناسق الألفاظ والتراكيب، تهيأ له حدث التجلي والخروج من بوتقة الكتمان إلى حيّز الوجود، أو من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، من خلال طريقة مخصوصة في التعبير عن مضمون ما"[3]" بحروف وأصوات «تعمر بها في نفوس الآخرين [...]،

1ـــ بن شيحة نصيرة، فاعلية الطرح الأسلوبي في ظل التحفيز الصوتي الحداثي، مجلة أبحاث، العدد الثاني، ديسمبر 2014 م، ص 107.

2ـــ محمد بلعباسي، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، وهران، الجزائر، أكتوبر 2010م، ص 10.

3ـــ-ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ت، ص 13.

والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعبيرها»"[1]"وفق مقام السامعين.

ولّما كان الخطاب الشعريّ ينهض على مستويين: مستوى **التركيب البنائيّ** ومستوى **التشكل الدلاليّ**، فقد كان حضور الصّوت ضمن هذا الكيان متجاوبا مع خصوصية التركيب الإيقاعيّ، والتشكل الدلاّلي الّتي تتأتّى بفعل تضافر البنى اللّغويّة بصورة تراتبية (صوت فمفردة فتركيب)، فالشاعر « الّذي يبني قصيدته بناء متماسكا، يسعى أنّ يكون الانتقال فيها من عنصر إلى عنصر آخر مع التدرج الطبيعيّ لإيقاع القصيدة العام»"[2]"، حيث يتأتّى حضور تلك البنى اللّسانية بشكل متناغم ومنسجم مع النسق الإيقاعيّ والسياق الدلاليّ، فالبنية اللّغويّة « لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها، ولا يمكن أنّ تستوضح في حدود جزئية سابقة أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وكثافته وتعقيده»"[3]"، الّذي يتزايد بجنوح الشاعر باللغة إلى فضاءات دلاليّة عصية على الإدراك الاعتباطي، فالمبدع « بإمكاناته الخاصة قد يستطيع أن يخلق أشكالا في الأداء لا تقدمها له اللغة في مواضعتها، وإنّما هو يحقق فنية أشكاله اعتمادا على السياق والموقف»"[4]" الّذي

1ــ نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط02، 1964م، ص 39.

2ــ نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص 65.

3ــ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سورية، اللاذقية، ط01، 1983م، ص 09.

4ــ محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، ط02، 1995 م، ص14.

يساهم -بدوره- في تكريس حضور الامتياز الأسلوبيّ"[1]" للخطاب الشعريّ، الّذي يتأتّى من خلال جدلية التخفي والتجلي الّتي يلعبها المعنى، ذلك «أننا لا نتعامل في الشعر مع معان واضحة، نحن نتعامل مع عالم خاص يتمتع بتعقيد جم نظرا لكثرة مواقفه وتداخلها وغموضها» "[2]"، الناتج عن خرق قوانين اللغة العادية، ونقل درجاتها من نطاق المألوف الاعتيادي إلى الانحراف والانتهاك، « فاللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده لأنّ جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة»"[3]"منذ التشكل الجنيني للخطاب الشعريّ إلى غاية اكتمال قصديته، «فقيمة النص فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم»"[4]" والقواميس.

استنادا إلى هذا الطرح، فإنّ خصوصيّة التفرد الأسلوبيّ للخطاب الشعريّ ناتجة عن التكامل الّذي نتلمسه بين النسقي الّذي يجسده تضافر البنيات اللغوية بأسلوبها، والسياقيّ الّذي يجسده المقام أو الموقف.

1ــ محمد بلعباسي، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، ص 12.

2ــ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 50.

3ــ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، الكويت، 1992م، ص 57.

4ــ عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2006 م، ص 18.

01-الخطاب الشعري القديم ورهانات التشكل الإيقاعيّ:

تغنّ بالشعر أمّا كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار.

حسان بن ثابت.

تنبني جدارية الخطاب الشعري العربي التقليدي في شكل خطاطة متوازية البنى، «فالقصيدة مجموع مركب وغير قابل للتجزيء يصير كل شيء فيه والكاتب نفسه شبيه بلغة جديدة تبني نفسها، وتبتكر لنفسها وسائل تعبيرية وتتنوع حسب معناها الخاص ولا شك أن ما نسميه شعرا لا يعد سوى فرع من الأدب الذي تتأكد فيه الاستقلالية في أبهى صورها»"[1]"، وهي تتمثل شروط الانصياع إلى **العرف** الإيقاعيّ التقليدي، الّذي تواضعت عليه -ضمنيا- الثقافة الشعرية العربية التقليديّة، الّتي تعاملت مع **السند العروضي الخليلي**، بوصفه «منطلقا مطلقا، وأنموذجا ثابتا»"[2]" لا يصح الخروج عن قوانينه أو الحياد عن معياريته.

تماشيا مع هذا الطرح، الذّي استجاب لسلطة المعيار العروضي الخليلي، تجسد الحضور البصري للنص الشعريّ التقليديّ، الذّي ارتهنت خطيته إلى النظام البصريّ

---

1 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988م، ص 77-79، **ينظر**: ناصر اسطنبول، شعرية النثر القديم وتجلياته البانية، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، المركز الجامعي احمد زبانة، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م، ص 07.

2 - إبراهيمي بوداود، السكون العربية بين الحقيقة الفونيتيكية والوظيفة الفونولوجية، مؤلف دولي: الصوتيات قضايا ودراسات، منشورات ألفا للوثائق 2020م، ط01، 2020، ص 19.

للبيت الشعري، فلئن كان التوصيف الإيقاعي للبيت الشعري، ينحو صوب اعتباره «مجموعة كلمات صحيحة التركيب نحويا، موزونا بحسب قواعد علم العروض، تُكَوِّنُ في حد ذاتها وحدة موسيقية، تقابلها تفعيلات معينة»"[1]"، فإنّه في المقابل يغدو بمثابة «الوحدة القياسية الّتي تقاس بمقاطعه مقاطع الأبيات الأخرى للقصيدة»"[2]"، لتتأسس العمارة البصرية للقصيدة العربية، على «مبدأ التوازي القائم على المقابلة والمطابقة والتقسيم»"[3]"، من بداية القصيدة إلى نهايتها، «الأمر الذّي ينتهي بعين القارئ إلى مشهد مرتقب، تفرزه حوارية الأنساق ضمن انصهار تكوينيّ موحد، يخضع لتراتبيّة الميز الأنواعي والتصنيف الأجناسي»"[4]"،وطابع إيقاعي موسيقي «ينهض على الحوار النسقي بين الوزن والقافية والروي»"[5]"، إذ يرتهن إلى عاملي الزمن والتكرار المنتظم، فعلى إثر هذه الجوانب الموسيقيّة الثلاث يتجاوز الصدى الصّوتيّ للخطاب الشعري «الأهداف الموسيقيّة العروضيّة إلى أهداف الإلقاء ومراقصة الأذان، ومداعبة السليقة العربية المناغمة مع الاستماع الشعريّ والاستمتاع

1- مارون جورج، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، 2008، ص 17.

2- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى بغداد، الطبعة الخامسة، 1977م، ص 9.

3- سطنمول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، رسالة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران، 2005/ 2006م، ص 435.

4- مناصري وفاء وعبد الغني قبايلي، عودة الذات عبر تشكيل الخط المغربي في الشعر لدى محمد بنيس، مجلة سيميائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة أحمد بن بلة 01، المجلد 9، العدد 1، سنة 2019، ص 91.

5- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2012/ 2013م، ص 215.

النغمي في آن واحد »"[1]" تجعل المتلقي ينساق وإيقاعات موسيقية منبثقة عن التفعيلات المنتظمة في كامل الأبيات الشعرية، التي يساهم **الوزن** في ضبط حدودها السمعية والبصرية على حد سواء، «فمتى دربت الأذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها»"[2]"، ومن خلال تلقيها البصريّ.

1-1-طبيعة الانتظام الإيقاعيّ للصوت في القصيدة العربية القديمة:

يرتهن حضور الخطاب الشعري في الثقافة العربية التقليدية إل ثقافة المشافهة التي ارتهن فيها حدث التلقي إلى مؤديات التواصل الفعلي، إذ لا «سبيل إلى تلقي الرسالة آنذاك، إلا عن طريق الأذن، فهي الحاسة الوحيدة التي تستقبل النص أولا [...] ثم تنقله من بعد إلى مراكز الإحساس، ومناطق التأثر وأماكن التذوق [...] ولا سبيل إلى الأذن إلا الصوت»"[3]" الّذي يتراوح بين ملقي(مبدع)ومتلق آناء الميلاد الشعري (الإلقاء)، أو اللحظة الشعرية، فـ «الأصل في الشعر العربيّ الجاهليّ، نشأ شفويا ضمن ثقافة صّوتيّة سماعيّة»"[4]" غنائية.

ولما كان الشعر العربي القديم يتجلى بصورة حضورية إنشادية، فقد كان ارتباطه بالإيقاع والموسيقى ارتباطا وثيقا، كونهما «لب الشعر وعماده الذي لا تقوم

1- يوسف حسن نوفل، الشعر والشعراء، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط01، 1999م، ص 30.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، سنة الطبع 2010م، ص 14.

3- عباس بيومي عجلان، الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 1994م، ص 85.

4- على أحمد سعيد (أدونيس)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط02، 1989م، ص 05.

له قائمة»"[1]"، فبتكرار الصوت ضمن نسق متسق، و «فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات يسهل الترانيم الشعرية القديمة»"[2]"على التلقي، إذ يساعد هذا الانسجام الصوتي والأداء النغمي في حفظ الأشعار وترديدها.

ومن ثمّ، فالموسيقي «عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات الّتي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهريّ من الفوارق الّتي تميز الشعر عن النثر»"[3]"تأتي أو تتغنى قيد الأحكام العروضيّة الخليليّة (الوزن والقافية) الّتي تحاكم الخطاب الشعري قبل ولادته أو في مهده.

تساوقا مع هذا الطرح، فإنّ الخطاب الشعريّ الكلاسيكيّ تحكمه هندسة موسيقية نابعة من تساوق حركاته وسكناته ومداته وغنائه ونبراته، حيث ينتظم وفق إيقاع موسيقيّ واحد يحكمه من لحظة ميلاد القصيدة إلى نهايتها، تساهم في بنائه مجموعة من التشكلات الصّوتيّة يحكمها **الوزن** من جهة إذ «يحد من سيولة العبارة وينمطها ضمن قالب من التشكيل البصريّ، الباني لأفق المغايرة بينه وبين النثر»"[4]"،

1- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، سنة 1981م، ص 29.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1989م، ص 116.

3- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ترجمة، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 64.

4 - مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، 2017/ 2018، ص 23.

كما تضبطها **القافية** من جهة أخرى كونها كم نغمي و«منبه صّوتيّ»"[1]" يحد من تدفق الأنساق اللّغويّة، إذ يحدث ترددها النمطيّ المتعاقب تجانسًا صوتيًا داخل القصيدة، يشد انتباه المتلقي ويجلبه إلى الساحة الشعريّة، وفقا **للأنموذج المعياريّ الخليلي** الّذي ظل الشاعر مرهونا بقيده الوزنّي ردحا من الزمن. فـــالوزن «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيته، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»"[2]"، كما أنّه «الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغة»"[3]".

ومن ثمّ، غدا السند **الإيقاعيّ الخليليّ** عتبة مركزية **نموذجية** يتكئ عليها الشاعر لبناء نسيجه الشعريّ « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته، محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه، والوزن الّذي يسلس له القول عليه»"[4]"مرتهنا في ذلك لبناء ونظام معياري مألوف « يجب إعداده قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل ما يتكفله منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة»"[5]"، حيث تترتب الألفاظ حسب ما تستدعيه وما تتطلبه قواعد المنظومة

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، كانون الثاني 1991م، ص 134.

2- ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ترجمة، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، 1981، ص 134

3- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، 1987م، ص 72.

4 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982، ص 11.

5- المرجع نفسه، 10.

البنائيّة الشعريّة العموديّة، «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أنّ يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأنّ يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»"[1]"مشكلا هندسة معماريّة ترتهن إلى الوزن الشعريّ والشّكل العموديّ.

1-2-الخطاب الشعري العربي القديم ملامح التحول من الأداء الشّفوي إلى البصري:

ساهمت الثقافة الشفوية في ترسيخ حضور الخطاب الشعريّ في الذاكرة السمعيّة الجماعيّة، حيث كانت «حاسة السمع تمثل الدور الرئيسي في عملية تلقي القصيدة»"[2]" العربية، إلا أنّ هذا الحضور – بحكم ارتهانه المطلق لمقومات الإنشاد–، لم تتحقق له مكنة الديمومة التعاقبية، فلئن كان « الصوت لا يوجد إلا وهو في طريقه إلى الزوال»"[3]"، فقد كان من الطبيعي أن تشهد ثقافة التلقي للشعر العربي « لحظة متميزة في سيرورة الحوار بين الشفويّ والكتابيّ»"[4]"، وهي نتيجة حتمية اشتغل عليها الشاعر، « وهو يتواصل مع قارئه المفترض كتابة لا إنشادا»"[5]".

1- علي يونس، نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994م، ص 27

2- فهد مرسي محمد البقمي، ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق، تجربة محمد الصفراني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الباحة، المملكة السعودية، العدد الثالث، ص 175.

3- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة، حسن البناعز الدين، مراجعة، محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م، ص119.

4- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط01، 1990، ص206.

5- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص157-158.

إزاء هذا التحول السجالي، ما انفكت التجربة الشعريّة العربيّة تراوح بين فضاءات الاشتغال السمعيّ والبصريّ، إذ أصبح الشعراء يعتمدون «على ظاهرة التشكيل البصري في كتابتهم للنصوص الشعرية بصريا على الورق، وهي ظاهرة تعوض سمات الأداء الشفهيّ السابقة عند إلقاء الشعراء قصائدهم»"[1]"، حيث لم تعد وظيفة الكتابة منحصرة ضمن حدود التوثيق، بوصفها المنفذ الوحيد للحفاظ على الإرث الشعريّ، وإنّما غدت نسقًا بصريًا إيقاعيًا صامتًا، يتحول بموجبه المتلفظ الشعريّ «إلى الملموس من الموقع المسترسل إلى الفوري ـــ من ما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهفة وحسرة على الورقة»"[2]"، ومن ثمّ، تحولت عملية تلقي القصيدة من حاسة السمع إلى حاسة البصر، الّذي جسدها الشّكل الكتابيّ.

[1] – محمد الصفراني، تجويد الشعر العربي الحديث، بحث في المحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي، نادي المدينة المنورة، الطبعة الأولى، المدينة المنورة، 2011م، ص 11.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 127

02-الخطاب الشعريّ العربيّ القديم وسيرورة الحوار بين الأداء الشفويّ والنجلي البصري:

الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها

القلقشندي

يتأتّى التشكل البصريّ للقصيدة العموديّة تبعًا لطبيعة البناء الإيقاعيّ المتوازن، الّذي تجسد «فضائيا وفق الصورة الّتي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند»"[1]"معتمدا على آلية التشكل النصي الّتي تنهض على «معياريّة التوازيّ»"[2]" الّتي يعكسها النسق البنائيّ التقابليّ بين الأشطر (**صدر وعجز**)، والقائم « على التعاقب المتراتب والتضمّن المتلاحق في هيئة من الرّتب المتناظرة »"[3]" للأبيات الشعريّة في شكلها العمودي، الّذي يتوسطه «نهر الفراغ الضيق الّذي يشق كثافة النص من وسطه على الصعيد البصريّ إضافة إلى هامش الفراغ الضيق الّذي يحيط بالنص من جميع جوانبه مع التنويه بعضوية العلاقة بين الصعيدين السمعيّ والبصريّ من ناحية الفراغ الّذي يتلابس مع النص العموديّ »"[4]"، الّذي توزعت وحداته

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 136.

2- سطنمول ناصر تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، ص 435.

3- المرجع نفسه، ص 31.

4- علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة، ع 82- 83، 1991م، ص 84.

البصريّة تبعًا لنسق التوزيع السمعيّ الإيقاعيّ الّذي تتحكم فيه القافية والوزن على الصعيد السمعيّ.

إزاء هذا المعطى، فقد ارتهن الحضور البصريّ للخطاب الشعريّ في الثقافة الشعريّة القديمة، إلى إجرائيّة الانتظام الخطيّ المتساوقة مع نمط التوازن الإيقاعيّ، إذ انتقل من الصيغة **الشفاهيّة المسموعة** إلى الصيغة **الكتابيّة المرئية**، ضمن الحدود الّتي أفرزها **النظام العروضيّ الخليلي** «القائم على ازدواجية حديّة، إذ ارتسمت الحدود الجغرافية للبيت الشعريّ بصورة مترية متساوقة مع تراتبية تفعيلات الهيكل الأفقيّ، لتتبين معالم التشكل النصيّ للقصيدة في هيئة تناسلت فيها أبيات الخطاب وفقا للمحور العمودي القافوي»"[1]"، متساوية الحركات والسكنات في أبيات القصيدة، منتهية« عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت وترديده على السمع»"[2]" من طرف المتلقي. ومن ثّم، «أضحى التلقي يركن إلى القافية بوصفها سمة محددة للهيئة الخطية، وحصانة بنائية أفرزت لديهم التفكير بما يجليه المعمار من هيئات تتترل مترلة نظام الأبنية بحيث أنهم، لّما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متترّلة في إدراك السمع مترلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا [....]وجعلوا الوضع الذّي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم

1- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 217.

2 - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 31.

البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافيّة بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن)»"[1]".

ومن ثمّ، فلاشك أنّ الحركية البصرية للقصيدة التقليدية كانت متوافقة مع الأداء الشفوي الّذي يحققه عنصري الأداء والسمع، حيث «تهيأت المنظومة الشعريّة للأخذ بإجرائيّة تشكيل الفراغ النصي بملامسة الأفق البصريّ الّذي يتساوق في خطيته مع إيقاعيّة الوزن الشعري»"[2]"، فحقيقة الصناعة الشعرية منبثقة –أساسا– من ثقافة السمع، ثم تعدتها إلى ثقافة العين، حيث «ارتكز تلقي القدماء للقصيدة على تخييل المرئي من المسموع، أي على تهيئة المسموعات(وهي) تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر»"[3]".

وعليه، فإن حدث التلقي للخطاب الشعريّ القديم، لم يكن منحصرا وفقا لمستلزمات التلقيّ الشفهيّ، وإنّما تجاوب مع الإمكانات الّتي أتاحتها الثقافة البصريّة والّتي تَجَسّدَ –على إثرها– النص الشعري في شكل هندسة معمارية «قوامها نظام الشطرين»"[4]" تتخللهما فجوة من السكون المنتشر شاقوليا تبعا لتوقف الإيقاع ضمن كل شطر تعكسه البياضات والسوادات الّتي تتوزع بشكل ثابت على القصيدة،

1- سطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، ص 147، **وينظر**: القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، بيروت، لبنان، د ت، ص250، **وينظر**: فوزية بوكايس، بصرية الكتابة الشعرية في الأدب الجزائري الشاعر أحمد سحنون أنموذجا، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، المركز الجامعي أحمد زبانة ، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م، ص 174/ 175.

2- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، 221.

3 – فوزية بوكايس، بصرية الكتابة الشعرية في الأدب الجزائري الشاعر أحمد سحنون أنموذجا، ص 174، **وينظر**: القرطاجني(أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 250.

4– مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، ص د.

حيث يسير هذا التوزيع في «نفس اتجاه توزيعهما على السطر، ذلك أنّ اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحيّ، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات [...]، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات»"[1]"الشاعرة.

03-الإيقاع الصّوتيّ ورهانات التجدد في الشعر العربي:

خضع الإيقاع الصّوتيّ لرهانات مغايرة لرهانات التشكل العروضيّ العموديّ، تمكن فيها من تجاوز خطية النظام السيمتري للبيت الشعريّ، «لينفتح بحيثياته على تحديات موقوتة انفجرت بانفجار الشّكل الشعريّ»"[2]"، الّذي اتضحت ملامحه الأولية مع ظهور النماذج الشعرية لفن **الموشحات الأندلسية**، الّتي عمدت إلى ضبط الإيقاعية الغنائيّة للصوت وفقا لنظام السطر الّذي يتخلل العمارة البنائية للقصيدة الموشحة.

3-1-الإيقاع الصوتي في الموشح الأندلسي ورهانات التحرر من السيمترية العروضية:

لاشك أنّ هيمنة القوالب الإيقاعية وثبات نسقها الوزني الخليلي والاستقرار البنائيّ(الصّوتيّ والبصريّ على حد سواء) الّذي تَحَكَّمَ في سيرورة الأنساق الصّوتيّة وحركيتها الإيقاعيّة ردحا من الزمن، قد ساهم في توفير الجو للانعتاق عن أسر

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 104.

2- ينظر: بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 234

النمط التشكل الوزني الخليلي، فالشّكل « التام المستوفي الّذي استقر عليه الشعر العربي القديم لم يدع للشاعر فرصة لاقتراح البنية التشكيلية الخارجية الّتي كان منتظرا منها أنّ تطرح رؤية المغايرة للنظام العموديّ في توزيع القول الشعريّ»"[1]".

تماشيا مع فكرة الانعطاف الإيقاعيّ الّتي تنحو صوب الأخذ بفكرة« الهـــدم الباني»"[2]" لنمطية الشعر العربيّ القديم، على الصعيدين الموسيقيّ الإيقاعيّ والبصريّ الخطيّ، استجابت بعض الحركات التجديدية **المحتشمة** الّتي حاولت الانزياح عـــن محددات الطرح البلاغيّ والانعتاق عن إجرائيّة التقنين الإيقاعيّ الّتي تأخذ بمقتضيات التحليل العروضي الخليلي، مع أول محاولة تجديدية انبرت مع تجربـــة **الموشـــحات الأندلسية الغنائية** الّتي ظهرت بنمط صّوتي وبصري مغاير، فقد « كان الغناء هـــو الفضاء الذي أعاد التوزيع العروضي للشعر، فأخرجه في شكل موشحات مطـــرزة صوتيا، ثم كانت الكتابة مجرد حلية تشكيلية»"[3]"،رسخت فكرة التجاوز البصـــري المتوافق مع معالم الانحراف الّتي مسّت البناء الصّوتيّ للخطاب الشعريّ القديم، الّذي ازدان على المستوى الإيقاعي مع الموشحات الأندلسيّة «بالقوافي المنوعـــة والأوزان المتعددة [...] مع التقابل في أجزائها المتماثلة»"[4]"،الّتي كانـــت تخضـــع لمعلمـــيّ

1- محمد بلعباسي، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، ص 20.

2 - مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، ص أ

3- محمد العمري، بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، النـــادي الأدبي الثقـــافي، جـــدة، السعودية، ج53، م14، سبتمبر 2004، ص52.

4- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993م، ص209.

«التفكيك والتركيب وفق أشكال هندسية لها نماذج من الطبيعة (المشجرات) كما لها الزخارف العربية المبنية على أساس هندسي»"[1]" هجين، تولد على إثرها «أشكال جديدة من المساحة النصية، هذه المساحات النصية مختلفة، تقوم أحيانا على نظام من المقاطع المتشابهة والمتكررة، حيث يقوم تشابهها على أنواع جديدة من التكرار بين سطور متباعدة أو بين سطور متساوية، وقد نتج عن هذه المساحة النصية الجديدة أشكالا مبتكرة»"[2]" جديدة.

ولا شك أنّ التجربة الأندلسية الّتي تولد على إثرها **الموشح**، لم تنفلت من رق الشكل البصري القديم فحسب، وإنّما تحررت من سيطرة وثبوتية الإيقاع الخليلي(الوزن والقافية، إذ أصبح هذا الشّكل الشعريّ الجديد يتأسس على نظام إيقاعيّ متنوع القوافي «فالقافية لا تطرد فيه»"[3]"، وإنّما يأتي **التوشيح** متنوع القوافي متعدد الأوزان، يشبه بذلك تركيبة **الموشح** « وهو الشريط المرصع بالأحجار المختلفة »"[4]"، فالموشحات «أكثرها مبني على تأليف الأرغن وتلاحينه، [...] إنها مبنية على منشد وجوقة، لما تجري فيه من وجدتين: وحدة الأقفال، ويغلب أن تكون ستة، وقد تزيد وقد تنقص، ووحدة الأغصان ويغلب أن تكون خمسة، وقد

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، الجزء الثالث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط03، 2001م ص 114

2- داغر (شربل)، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط01، 1988م، ص 33.

3- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ت، ص 201.

4- المرجع نفسه، ص 201.

تزيد وقد تنقص تبعا لزيادة الأقفال ونقصها، وعادة تبدأ وتنتهي الموشحة بقفل، ونادرا ما تبدأ بغصن والغالب أن تكون الأقفال والأغصان ومن وزن واحد، وقد يكون لكل منهما وزنه الخاص، وتتحدد شطور الأقفال في رويّها، ويستقل كل غصن برويّه الخاص في شطوره، ويسمى القفل الأخير الخرجة وهو أحيانا يجري مع الموشحة في لفظها الفصيح، وأحيانا يختار من عبارة عامية أو رومانسية أعجمية كانت على شائعة ألسن العامة»"[1]".ومن ثمّ، كان الموشح نقلة شعرية غنائية أحدثت تغييرا مسّ البنية الصّوتية والبصرية للشعر العربيّ القديم.

3-2-شعر التفعيلة ومنطق المغايرة الإيقاعيّة:

شهدت المنظومة الشعرية العربية، فترات تحولية عميقة استجابت لمبدأ الانصياع عن الثابت المطلق، والمعيار المثالي"[2]"، فكان أنّ انبثقت هزات ارتدادية قوية، سايرت التحول الحداثيّ الشعريّ، لتشق مسلكًا إيقاعيًا متجددًا حاول الانعتاق عن أساليب الكتابة التقليديّة الموجهة"[3]"، حيث تجسدت معالم التحول الجوهري مع ظهور أول أنموذج شعري بنسق إيقاعيّ مغاير، تمثل في قصيدة

1 - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 164.

2- ينظر، عطاطفة بن عودة، الشعر العربي بين الأصالة والمعاصرة، مجلة الباحث، المجلد 2، العدد 2، جوان 2010، ص41.

3 - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 87.

"الكوليرا" لـــ "**نازك الملائكة**"●"، وقصيدة "**هل كان حبا**" لـــ"**بدر شاكر السياب**"، والّتي كان لهما الدور الكبير لتأسيس منظومة شعرية عربية جديدة «تنهض على مكابدة التبعية لشرف الأنموذج الأعلى، فيما تؤديه عبر تفعيل إجرائية الهدم البانى»"[1]" للنمط المعياري، ومن ثمّ، ساهمت هذه النماذج المتجددة في فرض « نمطها الشعري الّذي امتزجت فيه الرومانسية بالتمرد والثورة، بل وبالموقف الواقعي في كثير من الأحيان»"[2]".

بناء على هذا المتجدد الشعري، تولدت رغبة ملحة للانفلات من قيد التبعية لنمطية **الأنموذج الأعلى**"●"الّذي سيطر على التمفصلات المختلفة للشعر التقليدي، فكان أنّ اتضحت ملامح الانفتاح على مغامرة نصية جديرة «انبثق منها وسط تعبيري جديد يعيد للزمن الّذي أوقفه التقليد مسيرته، وينطلق في فضائه بإيقاع

● – ولئن انبثقت أول عتبات التمرد على النسق الشعري الكلاسيكي بـــ «اختراق نظام عمود الشعر وعروضه» ينظر: عبد الله محمد الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ص 13، مع ميلاد تجربة "**نازك الملائكة**" سنة 1947م، التي تولد على إثرها ما يعرف بالشعر الحر (شعر التفعيلة)، فإنها لم تتجاوز الطرح العروضي، نحو قولها: « الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967م، ص 53 ، ففي كل عصر يطل جديد يولد من رحم ذلك القديم.

1 – مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، ص أ.

2 – سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديدة، القاهرة، مصر، 1995م، ص 142.

●– استعرنا المصطلح بطريقة متداخلة من كتابات الدكتورة مناصري وفاء، ينظر: وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، ص 54.

سحري جديد»"[1]"يحاول بعث الألفاظ من مرقدها ويوقظ الكلمات من سباتها، متجاوزا بذلك «البعد الموسيقي إلى البعد الدلالي»"[2]"، محاولا اختراق « المحدود إلى اللامحدود [...] وينفلت من نطاق اللغة التخاطبية في نمطها التراثي التقليدي إلى لغة مفتوحة على دلالات لا نهائية»"[3]" تستدعي متلقي **نموذجي**« يحسن التيه بين مزالق الدلالات اللامتناهية»"[4]"المنبثقة عن الذات الشاعرة، فالنص الشعري الحداثيّ« ليس رسالة جاهزة والتواصل معه لا يتم بعملية إدراك بسيط لمجموعة من المعاني والأفكار، لأنّه نص يقوم على بناء رمزي عميق.... ويحتاج من المتلقي إلى التأمل والمقارنة والتحليل والتركيب والارتقاء إلى مستوى الإدراك الجمالي التخيلي والرمزي لإعادة بنائه واكتشاف دلالته الخفية والعميقة»"[5]" الّتي تختفي في رحم النص.

1 –حمزة حمزة حسين المقداد، حركة التجديد في الشعر العراقي الحديث، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، نازك الملائكة، دراسة تحليلية نقدية، دار الكاتب العربي، بيروت، ط01، 2015م، ص 12.

2 –محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2008، ص 95.

3– محمد لطفي اليوسفي، في بينة الشعر العربي المعاصر، السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس، أنموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الثانية، 1292م، ص 12.

4 – مناصري وفاء، بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، العدد الثاني، أكتوبر 2020م، ص 153.

5– عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، أكدال، الرباط، ط01، 2003م، ص07.

في ظل هذا التحول والتغير الإجرائيّ الّذي شهده الشعر العربي، تأتّي للقصيدة العربية مكنة «الانفلات عن قسرية التمثيل المرجّع »"[1]"بخرق نسقية الكتابة الكلاسيكية، والتمرد عن تراتبية البحور الخليلية، نحو ما قدمته تجربة **نازك الملائكة** بانحرافها عن «نحوية المعيار»"[2]" وانفتاحها «على بدائل إيقاعية قصفت بمعادلة القياس الكمي"●"، وزعزعت السيتمترية الحادة البارزة للبيت ذي الشطرين، وتحررت من تعقيدات الحس التنظيمي العروضي الملتزم بتقسيمات المحور الأفقي لتفاعيل البيت الشعري، ووحدات المحور القافوي العمودي (القافية والروي) لتستقر على معالم إيقاعيّة مرنة اتخذت من وحدة التفعيلة أساسا لبنينة فضائها الشعري»"[3]"على المستويين: السمعي والبصري.

1- مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا،ص أ

2- ينظر: سطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، ص 470، ينظر: مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا،ص أ.

●- **القياس الكمي**: وهو ما كان معيارا لتقنين الشعر العربي القديم،تحكمه معيارية الطرح الخليلي، حيث كان «إيقاع الشعر العربي كميا (يعتمد على توالي المقاطع الطويلةوالقصيرة)» **ينظر:** محمد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، ترجمة: ماهر شفيق فريد، فصول، مجلة النقد الأدبي، تراثنا الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم الفكر للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، القاهرة، المجلد الرابع، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1984م، ص 313، 314.

3 - بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 230.

04-الإيقاع العربي وسيرورة التحول من الإيقاع الصّوتي إلى الإيقاع البصري:

4-1-القافية بين النظام التقفوي البيتي والسطري:

مما لاشك فيه أنّ النص الشعريّ في حدود المنظومة النصية الكلاسيكية، قد مارس حضوره ضمن هيمنة النسق العروضي **الخليليّ** الّذي ينهض على تراتبيّة الوزن، وتعاقبية الساكن والمتحرك في أزمنة متساوية، وثبوتية القافية «الذين يقيدان حركته، للتوافق مع الإيقاع النفسي المنبثق عن الموقف الشعري، وعن التجربة الشعورية، فتتفاعل الظواهر البلاغية مع هذه العناصر: الوزن، والقافية، والموقف النفسي، وتتآلف معها لتنتج إيقاعًا داخليًا يسهم في بناء العمل الفني»"[1]"، ألفته أذن المتلقي العربي «قرابة أربعة عشر قرنا»"[2]"، بخلاف الأنموذج الشعري الجديد الّذي فرض حضوره، بتجاوز سيطرة «النظام الأبوي الصارم»"[3]"، مما أدى إلى توفير أسيقة مغايرة، تجاوبت مع المستجد الشعري المعاصر ومتطلباته، فكان أنّ أسست لنظام إيقاعيّ «حر مفتوح ومتنوع»"[4]"، انفلت من جاهزية الوزن العروضي، حيث أصبح «داخل القصيدة الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة إمتاعا وتراكبا في الدلالات. وعبر الصراع يؤدي الإيقاع وظيفته في تأييد الدلالات وكشفها

1- ابتسام احمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق، أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1997م، ص 5.

2- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 6

3- عبد الله محمد الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 18

4- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

وتعميق الدلالات الّتي تقدمها المستويات الشعرية الأخرى»"[1]" بعدما كانت الألفاظ تخضع لسلطة القاعدة.

وقد دفع هذا الوضع المتجدد الشاعر العربيّ إلى التفاعل مع المنظور الإيقاعيّ للقصيدة العربية الّتي تمكّنت –بفعل المحاولات المتكررة- من التحرر من القوالب الموسيقية التقليدية، وهو ما نتج عنه « ارضاخ النظم للشعر، بدل ارضاخ الشعر للنظم، فيحقق الشاعر هدفه من وصف وشرح وتحليل، ويحقق القارئ هدفه من تركيز أفكاره حول المعنى والمغزى، بدلا من وقوعه تحت تأثير رنين الأصوات في الكلمات وبهلوانية البيان والقوافي»"[2]"، فإلزامية التحقق الختامي للقافية في الشعر التقليديّ، ما لبثت أن أصبحت عبأ ثقيلاً على الشاعر والقصيدة في الآن نفسه، « لأنّ الصعوبة ترهف الفكر، فيدق حسه، وتوقظ العقل فيزيد إنتاجه، وتبعث الفن فيحيا بين إلهام الشاعر وإعجاب القارئ»"[3]"، فكلما استطاع المبدع أنّ يتحرر من قيود القاعدة الإيقاعية و«يطوعها بمرونة داخل القصيدة استطاع أن يقدم عملا فنيا متكاملا، إذ تتآزر عندئذ الظواهر البلاغية فيما بينها لتلائم الوزن والقافية والموقف النفسي، وتشارك في جزء كبير من إيقاع القصيدة»"[4]" الّذي يعززه المكون الصّوتيّ.

1- محمد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، ص 314.

2- محمود علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 6.

3- محمود علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص 7

4- ابتسام احمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 05.

ولا شك أنّ الانعتاق من سلطة الإطار التقليديّ، وزعزعة قانون النسق الشعريّ المألوف ،المرتهن إلى صرامة التماثل والتوازن الإيقاعيّ، الّذي تحكم في نسقية التمظهر الصّوتّي والبصريّ للقصيدة الجديدة، فبعد أن اعتاد القارئ على « أنّ يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارة مباشرة تجعلها تتهيأ لاستقبال معين من العمل الأدبي هو **الشعر**»"[1]، ساهم هذا المنجز الجديد في بعث أنموذج شعري متفرد «يتخطى تلك النمطية الّتي ظلت رابضة وفق سكونية وآليات مكرورة»"[2]مرتقبة، انعكست ملامحها على الفضاء الصّوتيّ والبصريّ للقصيدة.

وعليه، ظهرت القصيدة العربية الحديثة بشكل بنائي مغاير لما أَلِفَتهُ أذنا لمتلقي العربي وبصره، إذ تجسد حضورها بشكل إيقاعيّ مغاير لـــ«سيمترية التمثيل المتوازي»"[3]،حيث جاءت هذه النقلة التحولية « في غالب الأحيان استجابة للحالة الشعورية الّتي يحاول الشعراء تجسيدها من خلال قصائدهم، ومن ذلك انتقلت الهيئة الطباعية في القصيدة العربية من الوضعية الهامشية إلى الوضعية المركزية أين أصبحت بذلك جزءا أساسيا في بناء المعنى ونقله إلى المتلقي»"[4]"لا يقل شأنا عن الدور الّذي

1- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 231.

2- سطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، ص 420.

3- مناصري وفاء، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، ص ه

4 - ينظر: علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة الأثر، دورية علمية محكمة، تصدر فصليا عن كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 29، ديسمبر 2017م، ص 113.

كان يؤديه الصّوت في ظل هيمنة الثقافة الشفوية وتحكمها في مختلف مفاصل التلقي الأدبي.

وعليه، فإنّ انعطاف الشعر الحديث والمعاصر عن حدّية التمثل المعياريّ بانفتاحه على أنسقة لغوية مفتوحة، انتهى بها المطاف إلى انبثاق أنموذج شعري هجين، اشتغل على إبراز الخصوصية الإيقاعيّة الّتي تلعب على مساحات البياض والسواد للفضاء البصريّ لتعويض خفوت الحضور الإيقاعيّ للصوت المنطوق، « ولتحقيق ذلك الاختراق كان الاعتماد على توظيف عناصر الشكل الكتابي توظيفا مفارقا للأشكال الشعرية الأخرى، مما يجعل من ذلك الاشتغال عنصرا بانيا وهدّاما في الآن نفسه، فهو يعطي القصيدة خصوصيتها الشكلية والدلالية من ناحية، ويهدم الشكل المألوف للقصيدة من ناحية أخرى»"[1]".

ومن ثمّ، فقد تغير مفهوم الإيقاع في الثقافة الشعرية الحديثة والمعاصرة، «فإذا كانت فلسفة الإيقاع في الممارسة النصية القديمة، قد اشتغلت على وضع تصور تقييمي يتوخى الحضور الإلزامي لعنصري الوزن والقافية كخصوصية ألسنية، تسم الخطاب الشعري بملمح متفرد عن إجناسية الخطابات الأدبية المتبقية»"[2]"، فإنّ التصور الجديد لمفهوم الإيقاع، لم يعد يأخذ بالقيمة السمعية، المرتبطة بالضابط

1- رابح ملوك، سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع456، السنة 37، نيسان، أفريل، 2009، ص259.

2 - بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص204-205.

الوزني والقافوي، الذي تحكم في « القياس الزماني والمكاني للبيت»"[1]"، وإنّما أصبح يأخذ بخصوصية التشكل البصريّ الإيقاعيّ، بفعل التحول الّذي شهدته المنظومة الشعرية العربية، والّتي نتج عنها « تحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية»"[2]" اشتغلت على زعزعة ثبوتية مستويات التلقي البصري.

وعليه ارتهن حضور التجربة الشعرية المعاصرة التّي تجاوبت مع المستجدات الإيقاعية الّتي تمخضت عن إفرازات الثقافة الشعرية الحديثة، الّتي تجاوزت «معطيات الوزن العروضي المحددة لإيقاعية الشعر مثلا باعتباره كلاما موزونا، ليشمل مختلف المظاهر الترددية من نبر ووقفة وأصوات وتركيبات ووحدات معجمية، بشرط أنّ يكون تردد هذه العناصر، مبرزا لنفس إيقاعيّ داخل المعطى المنطوق»"[3]"، ومن ثمّ، فإنّ الإيقاع يشكله تضافر البنيات اللغوية «اللانهائية»"[4]" والتركيبية المكونة لبنية الخطاب الشعري، فالعلاقات اللّغويّة داخل القصيدة أصبحت تسلك مسلكا نسقيا من نوع خاص تحدده انفعالات الشاعر ومؤثرات التجربة الوجدانيّة، بعيدا عن قيد القافية الموحدة، لتتقفى نظام التقفية المتنوعة، «فالقافية لا تزال قائمة في هذا الشعر،

1- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1979، ص102.

2 -رابح ملوك، سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، ص256.

3- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 132/ 133.

4- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 17.

ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الّذي عرفت به في إطار الموسيقى التقليدية»"[1]"، فهي منبه صّوتيّ إيقاعيّ، يتموضع « في نهاية السطر الشعريّ، وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها [...] تعتمد على الدورات النغمية، والموجات الشعرية»"[2]".

ومن ثمّ، فقد انبرت التجربة الشعرية الجديدة معلنة عن «انبثاق مقصدية دلالية تجاوزت خطية التوجه الشعري القديم لتسلك مسلكا متشذرا يتخطى فكرة الأخذ المسبق بقوانين التخطيط الشعري المباشر، وينشد تفجير المكامن الشعرية لضخ الأشياء بطاقة حياة مضافة [...] بحيث يصبح النص الشعريّ فنا تتكشف مغامراته الجماليّة في قدرة شكله على التعبير عمّا لا يقال على النحو الّذي يختزن في كونه الشعري تعددية كبيرة وتنوعا مدهشا ودلالات متشظية عابرة للمرجعيات ومتعالية عليها»"[3]".

1 – الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1984م، ص 210

2– الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، ص 210

3 – بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص233، 134. نقلا عن، محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 141.

05-المكون الصّوتي ّ ورهانات التشكل والتحليل لدى المحدثين:

5-1-المكون الصّوتي ّ ورهانات التشكل:

اكتسب المكون الصّوتي موقعًا متميزًا من حيز المنظومة الشعرية المعاصرة، كونه أصغر بؤرة « مركزية تفضي بتكاثفها إلى أنساق صرفية وتركيبية، تنتظم وفقا لخصوصية التوجه الدلالي»"[1]" المكثف، المنبثق «من شبكة العلاقات المعقدة ذات التركيب اللامتكافئ بين اللفظة والأخرى»"[2]"، يساهم بدوره في تشكيل إيقاع"•"الخطاب الشعري «من خلال الفعاليات الّتي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيما مدلولية معينة، لأنّه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي»"[3]".

وعليه، فإنّ الهندسة الصّوتيّة الإيقاعيّة «هي الأصوات الّتي تتماثل تماثلا تطابقيا على المستويين، الكمي والكيفي وتشكل مسارا هندسيا في التتابع الصّوتيّ

1- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي بين معيارية الطرح الصوتي وفاعلية التحليل الجمالي، مجلة الصوتيات، المجلد 20، العدد 2، الجزائر، أفريل 2018م، ص 370

2 -مناصري وفاء، نصيرة بن شيحة، دلالات المفارقة الدامية في ديوان شمس... على مقاسي للطيفة حرباوي، مجلة سيميائيات، المجلد 8، العدد 2، سيبتمبر 2019م، ص 52.

•- قسم محمد العمري المادة الصوتية المنضوية تحت باب الإيقاع إلى ثلاثة عناصر: الوزن العروضي، والأداء الشفوي والموازنات. ينظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة الفضاء التفاعل ، ص 11.

3- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001م، ص 9

للنص، وقد يكون هذا المسار مستقيما أو منحنيا وفقا لطبيعة تشكيل النص»"[1]" الشعري الّذي ظهر بحلة جديدة مع الخطابات الشعرية المعاصرة.

5-2-المكون الصّوتي ّ ورهانات التحليل:

إذا كانت الثقافة البصرية تعتمد على ما « يسجله المكتوب وينغلق عليه»"[2]"، فإنّ هذا المنحى التوثيقي لم يتمكن من الإحاطة بكثير من العناصر الصّوتية والسمات الأدائيّة الّتي تصاحب المنطوق، فليس كل ما يتجسد في الفضاء المسموع، يمكن أنّ يشغل حيزًا بصريًا، ذلك « أنّ استعمال نفس الفونيمات داخل نسق لغوي خاص بلغة معينة، لا يعني استعمال نفس الخصائص الصوتية والنبرات والتلوينات »"[3]" الأدائية، التي قد تدفع بالشاعر إلى استثمار هذه الخصائص لصياغة « الإيحاءات القولية (***Les Connotations Énonciatives***)»"[4]" التي تعجز الكتابة عن تمثل تمظهراتها السمعية.

وفي إطار التحولات المعرفية الكبرى التي شهدتها الإنسانية مؤخرا، والوضع التقني الجديد الّذي أنتجه الزمن التكنولوجي، «تيسر للبحث اللغوي، وخاصة الأصوات في العصر الحديث ما لم يتيسر في الماضي، وأصبح من الممكن تعويض

1- مراد عبد الرحمان مبروك، جمالية الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والمتغير، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 2010م، ص 10

2- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990م، ص 201.

3 - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 128.

4- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 128.

النقص في الوسائل واستغلال الآلة استغلالا جيدا يعين على التثبت مما تقرره الملاحظة»"[1]"الذاتية، وهو الوضع الذي استفادت منه مختلف القطاعات –لاسيما الأدبية– على صعيد التلقي، حيث أتيحت مكنة التسجيل والتحليل، الّتي مكّنت من تسجيل الخطابات الشعرية المنطوقة.

ولما كان الخطاب الشعري بنية لغوية تنهض على إيقاع من نوع خاص، ينطلق مع القصيدة منذ تشكلها، فهو «خط رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية»"[2]" تلتقي فيه «بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت»"[3]"، كون الصوت «بصمة أسلوبية لها مكوناتها وخصائصها المنغلقة على كل شاعر»"[4]"استلزم مساءلة من نوع خاص، تحاول «الكشف عن إبداع الصوت في النص الشعري»"[5]"المنطوق، بغية إبراز الجانب الجماليّ الفني للرسالة الشعرية، متجاوزة بعدها المادي الجاف الفاعل في الحقول الصوتية.

1- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة ياسر الملاح، مراجعة محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط01، 1983م، ص 10

2- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2006م، ص32.

3 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 9

4 – إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2015م، ص06.

5- المرجع نفسه، ص05.

تبعا لهذا الطرح الّذي يعطي الباحث رخصة التعايش والخطاب الشعري، بالوقوف على فنياته الإبداعية «فاللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى الكلام العادي»"[1]" الّذي يحصر الدلالة في درجة الصفر، انبثقت مقاربة لسانية علمية من رحم الأسلوبية تستعين في تحليلها للنص الشعري بتقنيات منهجية مستمدة من **علم الأصوات** ألا وهي **أسلوبية البناء الصّوتيّ** الّتي تتجه «صوب فحص المستوى الصوتي في الخطاب الشعري، ليس لأنّ جوهر الشعر هو **الصوت** فحسب، ولكن لأنّ المادة الصّوتيّة تحتوي على الكثير من التأثيرات الّتي تتعلق بوجدان السامع، وهذه التأثيرات تظل قابعة في صدفها لا تخرج في النطاق اللّغويّ المعياري الّذي يمثل **درجة الصفر البلاغي**، لكنها قد تخرج من صدفها إذا صيغت في قوالب لغوية صياغة فنية تستطيع أنّ تجلو بهاءها وجمالها وتوضح مدى فاعليتها في إنتاج الدلالة »"[2]" الشعرية، تجمع في طرحها بين معطيات الطرح الصوتي المعياري و فاعلية الطرح الأسلوبي الجمالي.

1-يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، ص 01.

2 - إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 21، 22.

الفصل الأول

مداخل التأسيس المعرفي لأسلوبية البناء الصوتي

فاعلية التشكيل الصوتي هي قدرته على خلق إيقاعات متنوعة

سلوم ثامر

تصدير:

مما لاشك فيه أنّ الخطاب الشّعريّ نسيج لغويّ متماسك البنيات، تتواشج فيه جملة من الاعتبارات الجماليّة المتضافرة في «هيئة تكاثفت فيها الطاقات الفيزيولوجية للصّوت اللّغويّ مع جملة من الاعتبارات النفسيّة والوجدانيّة الّتي اعتملت في دواخل الشاعر آناء الإنجاز الشفويّ للخطاب الشعريّ»"[1]"، متجاوزا «الطابع الاعتباطي للغة في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول»"[2]" إلى خلق زخم لغوي لانهائي من الدلالات والإيحاءات، «فاللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي»"[3]" الذي يحصر الدلالة في درجة الصفر، «لأنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الّذي يكسبها أسلوبا »"[4]" فنيا جماليا، تنهض على «طرائق شتى من التفكير والتعبير، والرمز والتصوير، والإيقاع والدلالة»"[5]"إلى غيرها من الأدوات الفنية.

ومن ثمّ، فإنّ النص الشعريّ بصفته خطابا إبداعيا فنيا «لا يمنح نفسه بسهولة إلا لمن يملك مفاتيح مغالقه، والقدرة على عزو ميادينه»"[6]" والانسياب خلف

---

1 - بن شيحة نصيرة، فاعلية الطرح الأسلوبي في ظل التحفيز الصّوتيّ الحداثي، ص107

2 - إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 22

3ـــ- يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، ص 01.

4 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986م، ص 15.

5 – يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، ص 01.

6- يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، ص 05

سطوره، كونه «بنية معقدة، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة، فهي عبارة عن إشارات إلى مضمون معين»"[1]" يخترق أفق التلقي.

وعليه، اقتضت هذه المراوغة الإبداعية الشعرية، تحليلا من نوع خاص، إذ «تستوجب الارتكان إلى برنامج أسلوبي مرن يأخذ بإجرائية الضبط العلمي، وهو يسلك مسلك المعاينة لجيولوجيا الخطاب وطبقاته »"[2]"ويحاول استبيان آلية « بناء النص من خلال لغته، بحيث تبدأ العملية النقدية من النص وتنتهي به، فترصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير وتكشف عنها، وتقيم علاقة وثيقة بين الدوال والمدلولات في صور الكلام بمستوياته المختلفة»"[3]"، الصوتية والتركيبية والدلالية، إذ أن الرؤية النقدية تنهض على تفحص المعطيات الكلية للنص، وذلك أن « النص الأدبي نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، ذلك لأنّ هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلاليّة والعاطفية الكامنة في النص، والتي تؤثر في المتلقين، ولا يعني هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء ونقادا، لا يمكن أنّ ننفذ إلى قيمة العمل الأدبيّ إلا من خلال النص ذاته»"[4]"، الذي يتحرك بين المبدع والمتلقي.

---

1 – إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 05.

2ـــ بن شيحة نصيرة، فاعلية الطرح الأسلوبي في ظل التحفيز الصوتي الحداثي، ص 111

3ـــ محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ص 15.

4ـــ عياد محمود، الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم الفكر للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، القاهرة، مج 2، العدد الثاني، يناير 1981م ، ص 124.

في ظل هذا الملمح من الطرح، انبثق طرح لساني نسقي نقدي **هجين**، قديم في منطلقاته، جديد في تصوراته، لارتياد فضاء الخطاب الشعريّ، وليُعلن ترشّحه أمام مسابقة القبض على الأرواح الجماليّة المتمردة في عالم النص الشعريّ، والولوج إلى أعماقه، للكشف عن خباياه ومعناه الباطني، والوقوف على المعنى الكلي للخطاب، واستكناه جماليته من خلال بنياته اللغوية، ألا وهو **علم الأسلوب أو الأسلوبية**.

هذا، فإنّ المتتبع لمسار الدّرس الأسلوبيّ يقف على أنّ الأسلوبيّة منهج نقدي حديث «لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره»"[1]"، وهي بهذا المنحى، تضرب جذورها في صلب الدّرس البلاغيّ القديم، بحيث أنّ البلاغة «اسم يمدح به الكلام»"[2]"، وبهذا فإنّ البلاغة قد عالجت في صلبها الجانب الفنيّ للأسلوب، « فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علم البلاغة»"[3]"، وهو ما يتضح من خلال قول"**منذر عياشي**": « عرف التراث العربيّ الظاهرة الأسلوبيّة، فدّرسها ضمن الدّرس البلاغيّ، ولو تأمل المتأمل، لتأكد له أنّ الدّرس البلاغيّ العربيّ درسا أسلوبيا على وجه الإجمال [.....] ويضاف إلى ذلك أن استخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليليّة كان يدل على معالجة الظواهر الأسلوبيّة ضمن نظام

-1 موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، دار الكندي، ابرد، الأردن، ط01، 2003م، ص 12.

2ـــ-مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 1971، ص 33. **ينظر**: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، المحقق، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار النشر المكتبة العصرية، بيروت، ص 19

3ـــ شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الأولى 1402ه 1982م، ط02، 1992م، ص 05.

الخطاب »"[1]". لكن هذه المعالجة التحليلية كانت ضمن حيز ضيق يخضع إلى سلطة المنطق الفلسفيّ.

ولئن كان الدّرس البلاغيّ في المرحلة الكلاسيكية قد اتسم بمعيارية وجفافّ، لاستحالته إلى قوالب منطقية تعسفية، تتأبى أي شكل من أشكال التجاوز الذي من شأنه الإخلال بالنظام المعياري المألوف، مما جعلها تفقد حيويتها وقدرتها على تفحص وتحليل النص الأدبي وتقصي جمالياته، فغدت « قريبة من السكون والجمود»"[2]"، إذ انحصرت ضمن « قوالب وصيغ ثابتة، لا تواكب تطور الفن الأدبي وأشكاله المختلفة من جهة، والتغيير المستمر في النظر إلى الفن من جهة أخرى [....]، مما جعلها تفقد مع بداية القرن العشرين صلاحيتها ومشروعيتها كعلم، فأصبحت جزءا من الدائرة المنسية من العلوم وتراثا حلت محلها بمسميات أخرى كالأسلوبية »"[3]".التي عكفت على «دراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»"[4]"، فتحولت من الدراسات الأدبية من نطاق «المعيارية إلى الوصفية العلمية، أي من بلاغة تهتم بكيفية إنتاج النص، إلى

1ـــ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا،ط02، 2002 م، ص 27-28.

2ـــ- مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، ص 161.

3ـــ يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2008م، ص 86

4ـــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 2010م، ج01، ص 13.

بلاغة تهتم بكيفية تحليله علميا، ومن ثم تستوعب كل ما يتعلق بالمقصدية الفكرية والعاطفية، كما تستوعب كل مراحل إنتاج النص»"[1]" الأدبي، ومختلف تمظهراته.

01-أسلوبيّة البناء الصّوتي: قراءة في المفهوم والتصور

تتأسس أسلوبيّة البناء الصّوتيّ على المقولات المركزيّة التي ينهض عليها علم **الأصوات والأسلوبية**، ولذا فإنّ الوقوف على المقولات المركزية التي ينهض عليها هذا الحقل المعرفيّ، تستوجب وضع الإطار المعرفيّ لحقلي **الصوتيات والأسلوبية**، انطلاقا من مصطلحاته المركزيّة، كيف لا والمصطلحات هي مفاتيح أي دراسة لغويّة، فهي التي تفتح خباياها وتفك شفراتها، لأنّ المصطلحات المستعملة لها دلالات لما يرمي إليه ذلك العلم، فإن غمضت المصطلحات غمضت الدّراسة بأكملها، ومن ثمّ، سنتطرق إلى مصطلحات هذه الدّراسة وذلك لوضع أرضيّة علميّة صلبة تنبني عليها الدّراسة.

1-1-قراءة في مفهوم الصوت:

أ- لغة:

إذا عدنا إلى الجذر اللغوي لمادة (**ص- و -ت**) في المعاجم اللغوية المتخصصة ننتهي إلى أنّ الصوت هو «الجرس، معروف، مذكر، [...]ويقال صوّت يصوت

1ـــ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ص 35، 36

تصويتا فهو مصوت، وذلك إذا صَوَّتَ بإنسان فدعاه»"[1]"؛ أيّ ناداه،« وكل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات [...] وفلان حسن الصِّيت: له صِيت وذكر في النّاس»"[2]"، فالصوت اللغوي هو كل ما صدر عن البشر من صراخ، أو غناء، والصَّيْتُ: هو الأثر الحسن أو السمعة الطيبة التي يتحلى بها الإنسان بين بني قومه، فـــ « الصاد والواو والتاء أصل صحيح وهو الصوت، وهو جنس لكل ما وقر في أذن السامع»"[3]"، أو المتلقي من طرف المرسل.

ب- اصطلاحا:

إنّ المتمعن في الإفراز الدلالي **للصوت**، من منظور الأعراف التراثية والمعاجم اللغوية يلتمس ذلك التقاطع الحاصل بينه وبين الإفرازات الاصطلاحية، فكلاهما يشيران إلى أن الصوت ظاهرة طبيعية مدركة سمعيا، تنتج عن «قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجرام، وذلك أنّ الهواء لشدّة لطافته وخفة جوهره وسرعة حركة أجزائه، يتخلّل الأجسام كلّها، فإذا صدم جسمٌ جسمًا آخر، انسلّ ذلك الهواء من

1- ابن منظور، لسان العرب، برعاية الشيخ عبد الله العلايلي، يوسف خياط، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د. ت، مادة(صوت)، المجلد 3، ع 2، س 12، ص 390. **ينظر**: أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، الدار العربية للطباعة، القاهرة، مصر، 1964م، ج 12، ص 223، **ينظر**: محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1306ه، الجزء الأول، ص 562.

2 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م، ج 2، ص 421.

3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991م، مادة (ص و ت) المجلد 3، ص 318.

بينهما، وتدافع وتموّج إلى جميع الجهات، وحدث من حركته شكل كرويّ، واتّسع كما تتّسع القارورة من نفخ الزجاج فيها، وكلّما اتّسع ذلك الشّكل ضعفت حركته وتموّجه إلى أن يَسْكُنَ ويضمحلّ»"[1]"، أو بعبارة أخرى هو «الإدراك السمعي الناتج من تذبذبات جزيئات الوسط الملامس للأذن بسبب مادة مهتزة»"[2]"، وهو شأن الصوت اللغوي الذي «ما كان مصدره فكرا راشدا»"[3]"يتمثل بعد حدوثه في شكل تخلخلات وتضاغطات (موجة)«تأتي من تحريك الهواء فيها بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن»"[4]"، فهو عملية حركية بين مرسل ومتلقي، يمثل «الجانب العملي الذي يقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان»"[5]".

ومن ثمّ، فإنّ الصوت في مفهومه العام «كيفية عارضة قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ»"[6]"، أي الأذن، ومؤدى القول من هذه النصوص: إنّ **الصّوت** أثر سمعيّ نتيجة ذبذبات متعاقبة يحملها الهواء إلى أذن السامع، لا يختص بالصوت الإنساني فحسب، وإنّما هو ظاهرة طبيعية تشمل كل حدث سمعي (طبيعي-اصطناعي)

1- إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1992، ج1، ص 252-253.

2- خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، أربد، ط01، 2006م، ص 13

3- مكي درار، ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، دار أم الكتاب، الجزائر، 2012م، ص 16.

4- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 6.

5- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط04، 2006م، ص 13.

6- الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، د ط، د ن، ص 140.

كأصوات الحيوانات أو أصوات الطبيعة أو أصوات الآلات كصّوت الآلات الموسيقيّة مثلا.

ولئن كان هذا الطرح، يتوافق مع المنحى الاصطلاحيّ للصّوت بمفهومه العام، فإنّ **الصّوت اللغوي**، لا يكاد يختلف كثيرا عن هذا المؤدى الاصطلاحي، وهو ما يتضح من خلال التوصيفات التي قدمتها الدّراسات اللّغويّة، والتي أجمعت على أنّ الصّوت اللّغوي طاقة بشريّة حركيّة فيزيائيّة، تتمظهر بمظهر ماديّ «ينشأ من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النّفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم والأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن»"[1]"البشريّة، في مجال يقع ما بين تردد 20 هرتز و20.000 هرتز، ويكون المعدّل الوسط في الترددات عند الكائنات الحية 500 هرتز"[2]"، في حين تُعْرَف « الأصوات التي يزيد تردّدها على 20.000هرتز بالموجات الفوق صوتية، ويتعذّر على الأذن سماعها»"[3]"، في حين أنّ «الأصوات ذات التردد المنخفض أقل من 20 هرتز لا تستطيع الأذن الآدمية إدراكها أو التأثر بها، وتُعرف بالموجات تحت السمعية»"[4]".

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، سنة 2013م، ص 8.

2-ينظر: بسام بركة، علم الأصوات العام أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان ، دط، دت، ص35.

3- محمد أحمد كامل وآخرون، العلوم وحياة الإنسان، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004، ص 13.

4-المرجع نفسه، ص 14.

1-2- قراءة في مفهوم الأسلوب:

أ- الدلالة اللغوية لمصطلح "أسلوب" في التراث العربي:

للوقوف على المجال المفاهيمي لمصطلح "**أسلوب**" على الصعيد اللّغويّ، يستدعي الرجوع إلى المدونات المعجمية العربية التراثية، حيث ألفينا أنّ المصطلح يعود في جذره الاشتقاقي إلى جذر (**س-ل-ب**)، وعن معناه ورد في "**لسان العرب**": «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، وقال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»"[1]"، وجاء في "**أساس البلاغة**"«... سلكت أسلوب فلان طريقته، وكلامه على الأساليب حسنة ، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنه ويسره»"[2]".

ويعرفه "**ابن خلدون**" على أنّه: « عبارة عن المنوال التي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادة كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب

1-أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2005، مادة (سلب)، المجلد 01، ص433.

2 - جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، الأولى 1996م، مادة (سلب)، ص 212.

فيه الذي هو وظيفة العروض[...]،وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثمّ ينتفي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعلها البناء في القالب»"[1].

ب-الدلالة اللغوية لمصطلح "أسلوب" في التراث الغربي:

اشتقت كلمة"***le style***"من الأصل اللاتينيّ للكلمة الأجنبية"***lestylo*** "الذي يعني القلم الذي هو وسيلة من وسائل الكتابة"[2]"، «وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعد إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال»"[3]" والمقام.

ج- اصطلاحا:

اختلف اللغويون على اختلاف مشاربهم حول تحديد مفهوم واحد يضبط مصطلح **الأسلوب**، مما أثار جدلا كبيرا بين رواد هذا العلم، لاتساع مدلول الأسلوب، وارتباطه وحقول معرفية مختلفة، وقد نجد في كلام **منذر عياشي** شيء من الدقة والشمول نحو قوله: « الأسلوب حدث يكمن ملاحظته: إنه لساني لأن اللغة أداة بيانه، وهو نفسي لأن الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي إلى الآخر هو ضرورة

---

1 - ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1421ه/ 2001م، ص786.

2 -ينظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى 1974، ص542.

3 - يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسير للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط04، 2016م، ص 35.

وجوده»"[1]". وبهذا فالأسلوب «يتعدى دائما الحدود التي يدّعي بأنه انغلق عليها، مثله في ذلك مثل المشكال يتحول في اللحظة نفسها»"[2]".

ولئن اختلفت الرؤى حول تحديد مفهوم يضبط مصطلح **الأسلوب** لاتساعه، فنحن نقف على دلالاته وفق ما يخدم دراستنا، ومن ثمّ، فالأسلوب «ينصب بداهة على العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»"[3]". وبهذا فهو طريقة « يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، لاسيّما في اختيار المفردات، وصياغة العبارات، والتشابيه والإيقاع»"[4]"، فحسن اختيار الأدوات الفنية يؤثر في حساسية المتلقيّ، فهو «قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إنّ غفل عنها تشوه النص، وإنّ حلّلها وجد لها دلالات تتميز به، خاصّة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبّر والأسلوب يبرز»"[5]" قيمة هذا التعبير، فالمتكلم يلجأ إلى «استعمال بدائل لغوية مناسبة ومجددة استعمالا

1 - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 35.

2 - بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط02، 1994م، ص 48.

3 - غادة فواز طه خاروف، الأسلوبية الصوتية في سورة القصص، أطروحة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2021م، ص 22

4 - عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م، ص 20.

5 -يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 37

متواترا لأغراض تعبيرية مجددة»"[1]"تتضمن هذه البنيات اللغوية« في ذاتها قيمة أسلوبية معينة [...] فكل سمة لغويّة هي سمة أسلوبيّة »"[2]"ذات ملمح تأثيري.

2- قراءة في التصور المعرفي:

2-1-الأسلوبية: المدخل التأسيسي لأسلوبية البناء الصوتي:

ارتبطت **الأسلوبية *Stylistique*** بالتحولات المنهجية والابستمولوجية التي عرفتها الدّراسات اللسانية والأدبية الحديثة، التي نتجت عن تلك العلاقة الجوارية بين المبحث اللساني والأسلوبي، والتي ترسخت بفعل هيمنة الدرس اللساني على الحقول المعرفية المجاورة له، وتحكّمه في مفاصل المقاربة التي تدور في فلكه، فالمقاربة «**الأسلوبية *Stylistique*** تستمد معاييرها من النظرية العلمية»"[3]" اللسانية، حيث تسعى إلى معاينة الخطابات الأدبية «باعتماد المنهج اللساني»"[4]" الحديث، ومن ثمّ، فإنّ كل من اللسانيات والأسلوبية ***Stylistique*** تتقاسمان رقعة الخطاب اللغويّ.

ولا شك أنّ هذا التعالق المعرفي لم يكن حكرا على دائرة المعارف اللسانية التي تمخضت عن انبثاق الأنموذج البنويّ، وإنّما تجسد على المستوى التاريخيّ، الذي أحال

---

1 - فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: الدكتور خالد محمود جمعة، توزيع دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى 2003م، ص 46

2 -المرجع السابق، ص 37

3 ــ صلاح فضل، علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم الفكر للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، القاهرة، المجلد 5، الجزء 1/ 2، ص 47

4 ــ رابح بحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، الطبعة 02، 2009م، ص 10

المقاربة الأسلوبية ***Stylistique*** إلى نوع من الامتداد المعرفيّ الذي تشكلت ملامحه على المحور العمودي أو الرأسي، والذّي يتمثل في «الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد»"[1]" أو بعبارة أخرى هو «التعاقب الزمني في حقل واحد»"[2]" والذي كان يتحدد في البلاغة القديمة.

وعليه فإنّ الوقوف على التحولات المنهجية المتعاقبة التّي لامست أو لحقت بخريطة الحقل الأسلوبيّ، حتّمت علينا الرجوع إلى الخلفية المعرفية التي انبثقت منها معالم الدرس الأسلوبي، والتي تضرب جذورها في أعماق التاريخ، فإذا كانت «الأسلوبية***Stylistique*** بمفهومها الجديد، وبوصفها مصطلحا مستقلا لم ير النور في اللغات الأوروبية إلا منذ القرن التاسع عشر»"[3]"، فإنّ هذا الإقرار لا ينفي تجسد بعض مظاهرها في البلاغة القديمة التيّ كانت « تؤدي الوظيفة نفسها التي تقوم بها الأسلوبية ***Stylistique*** إلى درجة جاز فيها عد البلاغة السلف الشرعيّ للأسلوبيّة المعيارية...»"[4]".

1- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم الفكر للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، القاهرة، المجلد 5، العدد 1،2، 1984، ص60.

2 -المرجع نفسه، ص 60.

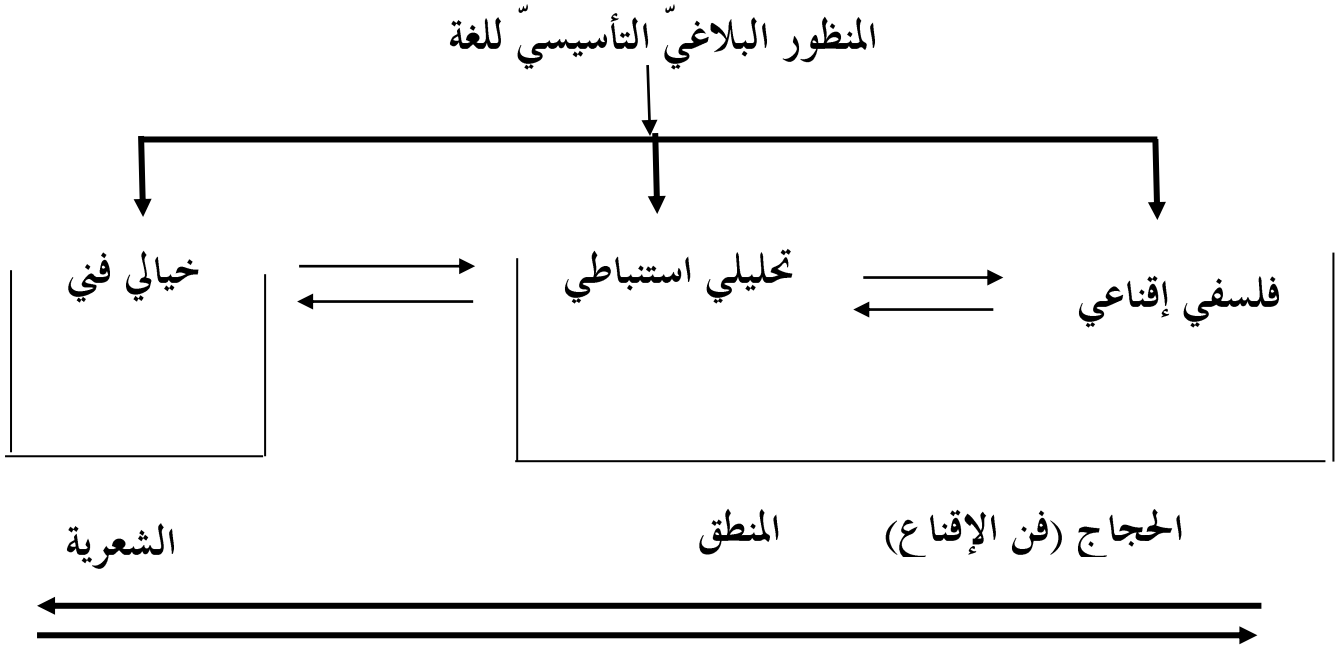
3ـــ- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 94.

4ـــ- المرجع نفسه، ص 94.

2-1-1-الأسلوبيّة بين الإحياء البلاغيّ والانبعاث المعرفيّ:

2-1-1-1-الأسلوبيّة امتداد معرفيّ للبلاغة:

يعد الأنموذج البلاغيّ الّذي أنتجه "**أرسطو*Aristote***"والمتمثل في "**فن الشعر**" فاتحة التأسيس ومنطلقا جوهريا للدّرس البلاغيّ الغربيّ، الّذي التحق «بالدوائر المعرفيّة النموذجيّة»"[1]" وتحكّم في سيرورتها وتوجهاتها الّتي شكّلت «في مراحلها الأولى قسما من الثالوث الفلسفيّ: الإقناعيّ الخطابيّ (أو البلاغيّ) من جهة، والتحليليّ الاستنباطيّ (أو المنطقي) من جهة ثانية، والخياليّ الفنيّ (أو الجماليّ) من جهة ثالثة»"[2]"، وهو ما يمكن أنّ نتمثله من خلال المقاربة التشجيريّة الآتيّة:



1 ــ يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2008م، ص 9.

2 ــ المرجع نفسه، ص 9.

بناء على هذا الانشطار في إجرائية التحليل التي اعتمدها "**أرسطو*Aristote***"، خضعت البلاغة الغربية القديمة إلى معيارين، أحدهما **معياريّ إقناعيّ**، وثانيهما **فنيّ إبداعيّ**، تأرجحت بموجبه البلاغة بين حقلين معرفيين تمثل الأول منهما، في: بلاغة الحجاج، الذي احتوى الأجناس الخطابية (فن الخطابة) الّتي « تسعى إلى الإقناع عن طريق الاحتجاج»"[1]" والمقارعة بالحجة المنطقية.

أما الحقل الثانيّ، فيتمثل في **الشعريّة *Poétique*** الّتي قاربت الأجناس الأدبية الّتي استهدفت الأجناس الأدبية (الدراما-الملحمة-الشعر الغنائي) التي « تهدف إلى التخييل»"[2]"وتنهض على التمثيل، وفقا لمعيار تفاضليّ، «ولهذا تنوعت أهمية الأجناس عبر العصور»"[3]" اكتسبت فيه الدراما موقعا متميزا، أحالها للصدارة من حيز الأجناس الأدبيّة تليها الملحمة يليها الشعر الغنائيّ.

ومن ثمّ، فإذا «كان الشعر الغنائيّ يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن **أرسطو*Aristote*** بينما تكون في صدارتهما الدراما والملحمة، فإنّ هذا الشعر نفسه كان قد تصدر القائمة نفسها في عصور لاحقة وفي الوقت الحاضر أيضا»"[4]" يعكس

---

1 ــ هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1999م، ص 19. ينظر: عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009م، ص 52

2ــ محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، سنة 2002، ص 7.

3- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط01، 1994م، ص 23

4 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 23.

الأدب بصفته أخلص صورة لتجسيده. وبذلك، اقترنت شعرية "**أرسطو*Aristote*** " بمختلف أنماط الخطابات الأدبيّة وكيفية إنتاجها شعرا كانت أم نثرا، حيث اكتسبت مفهوما إجرائيا وإبداعيا، أصبحت بموجبه فنا لتأليف الخطاب وقاعدة في الوقت نفسه"[1]".

بالتساوق مع هذا الطرح، تعددت زوايا النظر إلى الخطاب تبعا للمبتغى التواصلي الذي يمكن تحصيله منه، وقد كان "**أرسطو*Aristote***" « أول من شطر علم الخطاب الإنشائي إلى شعرية وخطابية (بوتيك وريطوريك)»"[2]"، تحدد بفعل الدور الذي تؤديه الخطابات المتمثل في « الإقناع والإمتاع، الذي يتأتى عبر وضع آلية تكفل تحقيق الجانبين بالاعتماد على البعد الجدلي الذّي أفرزته الخطابة، والقيمة الفنية الجمالية التّي تعكسها الخطابات»"[3]" التّي تحرص الشعريّة على تجلية آليات بنائها"[4]" و«القوانين العلميّة التّي تحكم الإبداع»"[5]" والفن الأدبيّ.

بناء على هذا التصور، سلكت الشعرية مسلكا تحليليا خاصا، لم يقتصر على «العمل الأدبيّ في حد ذاته [...] فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعيّ

---

1 ــ ينظر: بيرجيرو، الأسلوبية، ص 17

2- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق المغرب، الطبعة الثانية 2012 م، ص 14.

3-بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، الجزائر، المجلد 12، العدد 02، الجزء الثاني، 2020م، ص 992.

4-ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 6.

5- المرجع نفسه، ص 11.

الّذي هو الخطاب الأدبي»"[1]"، الذّي تتحدد أدبيته وفقا للخصائص الّتي ينهض عليها، والّتي ترهن إلى **المحاكاة*menetic*** و**التمثيل** بصفتها « قانونا للفن بشكل عام»"[2]".

وقد انبثقت هذه المقاربة مع الأنموذج البلاغي الأرسطي الذي « تأسست فيه عملية الإقناع على عقلنة الخطاب، دون إلغاء مبدأ إحداث التأثير بواسطة الأهواء»"[3]" ومؤدى هذا القول: إنّ القوانين المعياريّة الّتي تفرزها الشعرية، والّتي ترهن إلى آليّة ضبطية تفرضها البلاغة، دون إلغاء عنصر التأثير الذي تحيط به الشعرية، مستمدة -أساسا- من الخصائص والأسس الّتي تنهض عليها الأجناس الأدبية (الدراما- الملحمة- الشعر الغنائي).

ومن ثمّ، فإنّ البلاغة الأرسطيّة تأسست على معطيات عقليّة منطقيّة فرضتها الخطابة، وأخرى فنيّة إبداعيّة أفرزتها الشعريّة، لتحتوي الخطاب الأدبيّ «في بعديه

1- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1987م، ص 23.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 21.

3- أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، الشركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2011م، ص 5. وينظر: بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 992.

التخييليّ الأدبيّ والحجاجيّ المنطقيّ»"[1]". وبذلك، تكون قد جمعت بين المعياريّة والجماليّة أي بين «التخييل الشعريّ والتصديق الخطابيّ»"[2]".

وفي ضوء هذا التفاعل النفعيّ بين ما تفرزه البلاغة وما تؤديه الشعريّة، حدد "**أرسطو*Aristote***" ثلاثة أجناس أدبيّة تنهض على عنصر التمثيل والتخييل (المحاكاة)"[3]"، وتتحدد قيمتها التداولية وفقا لمعيار تمييزي قائم على المفاضلة بين الأجناس الأدبية"[4]" (الدراما، الملحمة، الشعر الغنائي)، التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني آنذاك، والّتي كانت الدراما فيها تعتلي سلميّة هذا التراتب، بوصفها نموذجا مكتملا في شعرية "**أرسطو*Aristote***"، تليه الملحمة، ومن ثم الشعر الغنائيّ الّذي كان يحتل دورا هامشيا.

بناء على الدور الهامشي الذي كان يؤديه الشعر الغنائيّ في منظومة الأجناس الأدبية لدى "**أرسطو*Aristote***" في مقابل الدور الجوهريّ الذّي كانت تشغله الدراما والملحمة، أشار "**تودوروف**" إلى أنّ «موضوع كتاب "**أرسطو*Aristote***" في

1 ــ مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، ص 10.

2 ــ حسن بحراوي وآخرون، محمد عابد الجابري، الموائمة بين التراث والحداثة، تقديم: كمال عبد اللطيف، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، مكتبة التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، 2016م، ص 101.

3-**ينظر**: تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 12.

4 - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 23.

الشعرية هو التمثيل(المحاكاة) عن طريق الكلام وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب»"[1]".

2-1-1-2- معايير التقسيم الأسلوبي من المنظور البلاغي القديم:

أ- الأسلوب نمط أدبي اجتماعي:

إنّ المتتبع لمسار الدّرس البلاغيّ عبر العصور المتعاقبة وشقه بمقطع عمودي بخرق طبقاته الزمنية، يدرك أنّ الأسلوب ساير تطور البلاغة عبر مسارها التاريخيّ، منذ بلاغة "**أرسطو*Aristote***" وشعريته مرورا بالعصر الوسيط، حيث عنيت البلاغة بفن القول أو فن التعبير الذي «تعلق بصور البلاغة من تشبيه، استعارة، مجاز [.....] فإنّ البلاغة رغم معياريتها، وقواعيدها ظلت تخدم (جانب الفرادة) في ذلك، والّذي هو جانب الفرادة الأسلوبيّة، ومن هنا قالوا في صور البلاغة أنّها صور الأسلوب»"[2]"، والّتي تعرف في تراثنا العربيّ بعلم البديع ومحاسن الكلام الذي «يضم كل صور التعبير اللسانية»"[3]"،« إذ أنّ الأساليب البيانية وطرق التعبير والمجازات

1 ــ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 23، ينظر: تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 12.

2-عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص47.

3-محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 37.

تجعل من فن الإقناع فنا للإمتاع حتى عندما تكون في خدمة الحجاج وبعيدة عن كونها مجرد زخرفة »"[1]" لفظيّة.

مما لا شك فيه، أنّ الأجناس الأدبيّة هي فنون محكية (أدائيّة)، فبصفتها خطابات تمثيلية تتجسد هيئتها على خشبة المسرح، فقد ارتبطت بكيفية التعبير(الأداء) أي «بفن القول الرفيع»"[2]" والجيد، الّذي كانت البلاغة تحتويه آنذاك، « ففكرة البلاغة بدأت بمعنى فن القول الرفيع تتحدد في شكل قواعد نظرية عامة»"[3]"، في كتابي "**أرسطو**"***Aristote"*** (الخطابة، فن الشعر)، إذ يعد هذين المؤلفين درتين نفيستين أثرت في الدّراسات البلاغية الأوروبيّة والعربيّة في العصور الوسطى.

ومن هذا المنطلق، فإنّ البلاغة اليونانية القديمة تبين معناها في الأسلوب الّذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالقول الجيد، أي بالمنجز الفعليّ للكلام، ولما كانت قواعد البلاغة المعيارية «تتصل بالبلاغة الفعلية في الكلام»"[4]" كان يعوزها « قواعد تصنيفية أخرى، تسهل تقسيم الكلام حسب مراتبه الفنية»"[5]" فكان الأسلوب « يقف من

1 - بول ريكور، البلاغة، الشعرية، الهيرمونيطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، مجلة الباحث، العدد التاسع، 2005، ص 114.

2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 17.

3 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 17

4 ــ المرجع نفسه، ص 17

5 ــ المرجع نفسه، ص 17

البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التي تحملها إلى الفكر الأدبي والعالمي منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص»"[1]".

إزاء هذا الوضع ومن هذه الزاوية اكتسب الأسلوب شهرة التقسيم الثلاثي، حيث عرف فلاسفة اللغة الأوروبيين في العصور الوسطى تقاسيم للأساليب الممكنة في الكتابة ثلاث أساليب:

1. الأسلوب البسيط أو الوطيئ "***HUMILISSTYLUS***"
2. الأسلوب الوسيط أو المعتدل"***MEDIOCRUSSTYLUS*** "
3. الأسلوب السامي أو الجدل"***GROVISSTYLUS***"[2]"

كان هذا التقسيم الثلاثيّ للأسلوب في الفكر البلاغي ماثلا في أعمال الشاعر الروماني "**فرجيل**" الشعرية، الّتي اتسمت بغزارة مفرداتها وتنوعها ودقتها، والتي تصلح لأن تكون نماذج لطبقات الأسلوب الثلاث، فقد كانت مدونته الشعرية الأولى تدور حول الفلاحين، وهي المدونة التي وسمها بـــــــ: (**الريفية**)، التي عكست النموذج الحياتي البسيط، الذي تشكلت وفقه سمات **الأسلوب البسيط**، بخلاف **الأسلوب المتوسط** الذي تتحدد ملامحه تبعا لنمط معيشة المزارعين، وهو ما تجسد في مدونة (**الزراعة**) التي حرص فيها على حث المزارعين من أجل التمسك

1ـــ أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص 61

2ـــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 144/ 145.

بأراضيهم، أما ملحمته الشهيرة (**الإلياذة**) فتعد نموذجا مثاليا **للأسلوب السامي أو الوقور**، وعلى هذا الأساس شاع عند البلاغيين ما يعرف بدائرة "**فرجيل**"[1]".

وبذلك، ارتبطت دائرة "**فرجيل**" بطبقات المتكلمين، حيث أنّ كل طبقة اجتماعية تختص بمجموعة من الملفوظات اللّغويّة، تصب في نفس الحقل الدلاليّ، حسب حالتهم الاجتماعية، ويمثلها أسلوب معين، يعكس « الظرف الاجتماعيّ والأسماء والحيوانات والأدوات والأمكنة والنباتات التي تلاؤم الموضوعات المطروقة، فمثلا: إذا تحدثنا عن الفلاح "**ساليوس**" وهو في حقله المزروع بالأشجار المثمرة يحرث الأرض بمحراثه المجرور بالبقرات، وإذا تحدثنا عن القائد "**هيكتور**" فإنّه يحمل سيفه ويطوف ميدان القتال على حصانه وهكذا، فإن حياة الفلاح تنعكس عبر أسلوب بسيط سهل، في حين شجاعة هكتور القائد يليق بها الأسلوب الجزل السامي ومفرداته»"[2]"وهكذا.

وعليه ومن هذا الطرح النظري، فإنّ الأسلوب في الدّرس البلاغيّ اليونانيّ ارتبط بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتلقي، فهو اجتماعي محض، وذلك لارتباطه بالأشكال اللغويّة الّتي يتجلى فيها نمط الثقافة الاجتماعية، وفي صدد هذا الطرح يقول الفرنسي "**أنطوان ريفارول**": «إنّ الأساليب تحتل طبقاتها في لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم في مملكتنا، وإذا اعتقد أنّ هناك تعبيرين يصلحان لشيء واحد،

---

1 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 17، وينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 23.

2 ــ ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 131.

فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة، وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه»"[1]".

إنّ المتمعن في دولاب "**فريجل**" يلاحظ أنّه حصر الاستخدام اللغويّ في معجم لغويّ معين يتناسب وطبقة من طبقات الأساليب الثلاثة، هذا ما جعل من قواعد البلاغة الكلاسيكيّة الغربيّة صيغ جامدة، منحصرة في قوالب معياريّة جاهزة تخضع لسلطة النزعة الطبقيّة، مما «يؤدي إلى تجمد في الأداء الأدبيّ، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير»"[2]" اللّغويّ.

استنادا إلى هذا الطرح فإنّ معايير التمييز بين الأساليب، لم تكن معايير مستمدة من النص الأدبيّ وتنوعاته، وإنّما كانت معايير جامدة تخضع للعرف الاجتماعيّ، ومحكومة بطبقاته المحددة سلفا، والتي يجب أنّ تراعى كما تراعى القوانين النحويّة.

وعليه فقد ارتبط الأسلوب في عصر البلاغة الكلاسيكية بالصور البلاغيّة، ساعد على تصنيف القواعد المعيارية الّتي تحملها البلاغة، ولاسيما تصنيفه للكلام حسب الطبقات الاجتماعية، بيد أنّ الأسلوب في هذه المرحلة الزمنيّة كان يخضع لسلطة النزعة الطبقيّة الاجتماعيّة، الّتي جعلته يدور في أسر المعياريّة الجافة، حيث

1 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 18.

2 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 18.

كان يقصد به «النظام والقواعد العامة»"[1]"، والتروح عنها شيء يخل بالقاعدة المعياريّة.

تساوقا مع هذه المنحى، فإنّ المتأمل في طبيعة الأسلوب الطبقيّ، يدرك بالبداهة أنّ فيه إجحافا لاعتماده على المعيار الطبقي في تنصيف مراتب الأسلوب، إذ لم تأت مكنة إبراز معالمه وأبعاده الجماليّة الّتي لازمت الخطاب الأدبيّ، وإنّما جعلته يتخبط في حدود القوانين الصارمة والقواعد العامة المسبقة وشباك الطبقية، مما دفع هذا التيار إلى الأخذ بالتوصيفات التي تأخذ بالقيمة الذاتية التي يؤديها الفرد المتكلم، والتي التفت إليها "**بوفون**".

ب-الأسلوب تمظهر لفردية الأنا:

إنّ الموقف الاجتماعي الطبقي للأسلوب، والذي تجلى من خلال دائرة "**فرجيل**" لم يكن عن قصور أو عجز الشاعر الروماني "**فرجيل**"، وإنّما هو تمثيل لمرحلة معينة لها خواص معينة استدعت بالضرورة نتاجا يلائمها.

ومن خلال عملية استقرائية لمسار الدّرس البلاغيّ، الّذي غلبت عليه النزعة الطبقيّة ندرك أنّ علم الأسلوب لم يبق رهين النزعة الطبقيّة والقوانين الصارمة، كون أنّ هذه القواعد البلاغية في مجموعها بناء معقد « يتكون هيكله من التبعية والمشابهة

1 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 16.

والتحديد»"[1]" الّتي تبناها الشاعر الروماني **"فرجيل"**، وإنّما أخذ يعدل عن الرتابة المعيارية، ويتجاوز جفاف الشكل المعياريّ إلى فضاء التجديد، وذلك استجابة لمتطلبات عصر التغيير ومستجداته، بيد أنّ هذا التحول لم يأت من « فراغ وإنّما كان استجابة لمتطلبات زمانه، فكان مناسبا على مستوبي الفن والأدب الرفيعين»"[2]".

وعليه، شهد الدّرس الأسلوبيّ منعطفا فيصليا في القرن الثامن عشر على الصعيد المنهجي، فتحول مساره من الأسلوب الطبقيّ إلى الأسلوب الشخصيّ، وقد جاءت هذه الهزة القوية لقواعد الأسلوب المعيارية، على يد اللغوي الفرنسي **"جورج بوفون"**(1707/ 1788) في عمله المشهور (مقال في الأسلوب ***discourssurlestyle***)"[3]" معرفه قائلا:« إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من"[4]"شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما **الأسلوب فهو الإنسان نفسه**، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير»"[5]".

---

1 ــ هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص23.

2ــ فلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 29.

3 ــ محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992م، ص 12.

4 ــ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 95.

5ــ نفس المرجع، ص 96 .

نلاحظ من خلال هذا الطرح البيفوني أنّه ربط الأسلوب بالكاتب نفسه؛ أي ربطه بالفرادة الشخصية، وذلك أنّ لكل شخص طريقته وبصمته في التعبير، فالأسلوب حسب اتجاه **"بوفون"** هو «استعمال لغويّ شخصيّ»"[1]" فريد من نوعه.

وقد اعتمد **"بوفون"** لصياغة معالم رؤيته الفردانية للأسلوب، من اعتقاد راسخ «بأنّ الأعمال المتقنة كتابيا هي وحدها الّتي تخلد وليس الخبرات والاكتشافات، لأنّ الأخيرة لا تقع في دائرة سلطة الإنسان، والأسلوب هو الإنسان نفسه، لأنّه لا يمكن أنّ يسرق أو ينتقل أو يغير، وسوف يظل كاتبه مستحسنا ومقبولا في الأزمنة كلها، إذا كان أسلوبه رفيعا وعاليا وجميلا» "[2]".

وقد لقي تعريف **"بوفون"** رواجا كبيرا من قبل البلاغيين الأوروبيين، وكذا العرب المحدثين الّذين حاولوا من خلاله «ربط قيم الأسلوب الجماليّة بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص، لا بقوالب التزيين الجامدة الّتي يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جيد لها»"[3]". وبهذا يعد الأسلوب «آلة ترجمة روحية لغويا، تمتثل بفضله العوالم الخفية التي تختلج الذات الباثة، فتقع مصابقة اللغة للفكر مصابقة عيانية، إذ تقف اللغة وراء الأسلوب،

1 ــ فلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 32.

2ــ فلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 29.

3 ــ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص17، ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقوق البحث ومناهجه، ص 61.

وهو من يظهر وسامتها»"[1]"، فالأسلوب هو «طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة»"[2]".

نلاحظ من خلال هذا الطرح النظري أنّ هناك علاقة تلازميّة بين اللغة والأسلوب، وذلك أنّ « اللغة تعبر والأسلوب [يعمل على] إبراز القيمة »"[3]" اللّغويّة الفنيّة، فإذا كان الأسلوب « شكلا لغويا وواجهة تعبيرية فاللغة كما يصفها العالم النفسي اللغوي الروسي **"ليف فيجوتسكي"** هي بلوغ الذروة لسلسلة من العمليات النفسيّة الداخليّة، معنى ذلك أنّ الأسلوب يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته، ويكشف كل من الشخصية الفردية للمنشئ والعادات اللّغويّة العامة للمجتمع الّذي يعيش فيه، فالأسلوب واللغة والتفكير عناصر ثلاثة تتضافر لتشكل عملية التبليغ، واللغة هي الواسطة الّتي ينتقل بها التفكير من الحيز العقلي الداخلي إلى الواقع الأسلوبيّ الخارجيّ؛ أي من اللامرئي إلى المرئي وهي بهذا مجموعة من الوسائل التعبيرية التي ترتبط في آن واحد بالتفكير»"[4]".

1ـــ طاطا بن قرماز، سمات التلاقي والتنافي بين الأسلوبية والبلاغة، الأنساق، مجلة دولية علمية محكمة، يصدرها قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، المجلد 1، العدد 1، مايو 2017م، ص 154.

2ـــ بيير جيرو، الأسلوبية، ص 10.

3ـــ- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، مارس 1993، ص 21

4 ـــ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب (علي حسن) القاهرة، 2004م، ص 39-40.

ولما كانت الأسلوبيّة تشتغل على الكلام الفني المتميز، فقد كان لزاما على الدارس اللجوء إلى مرجعية واضحة المعالم تعين على تصنيف مراتب الكلام الفنية، وإبراز وظيفتها الجمالية التأثيرية.من هنا، كان الاعتماد على «الأسلوب لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة »"[1]".

وإذا كان الأسلوب معيارا من معايير تصنيف الكلام، في البلاغة الكلاسيكية أو الأسلوبية الحديثة، فإن الأسلوبيّة ما فتأت تأخذ بمعايير التصنيف والتحليل التي ترسخت في البلاغة التأسيسية (**بلاغة أرسطو**)، بخلاف الملمح التصنيفي الذي لجأ إليه بلاغيو القرون الوسطى، الذي عكفت فيه البلاغة على تصنيف الكلام الفني في إطار الطبقية، فكان أن انحصر الأسلوب ضمن معايير اجتماعية صارمة وقواعد ثابتة، وهو ما يتعارض مع طموح الأسلوبيّة لتحليل التعبير اللسانيّ أو القول الفنيّ تحليلا علميا على الصعيدين اللّغويّ والأدبيّ،لا يأخذ إلا بالمظاهر الخاصة التي تميزه"[2]".

ومن ثم، فإذا حاولنا الوقوف على معالم الأسلوب، ألفيناها تتوزع على تصنيفات متعددة ومتباينة هذا من جهة، ومرتبطة بممارسة إجرائية من جهة أخرى حسب تطورها الزمني، يمكن أن نستجلي تدرجاتها الدلالية على النحو الآتيّ:

01- الأسلوب كنظام وقواعد عامة، ذو طابع معياري.

1-أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 19.

2 ـــينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، ص 10.

02- الأسلوب استعمال لغوي شخصي، أو بصمة لشخصية فريدة.

03- الأسلوب نتاج إبداعي فني، ذو طابع علمي وصفي.

2-1-2- الوضع المعرفيّ للدّراسات الأدبيّة قبل انبثاق الأسلوبيّة:

2-1-2-1- الانهيار المعرفيّ للبلاغة الكلاسيكيّة:

قامت البلاغة التأسيسية على نماذج معرفية نموذجية تتمثل في البعد الإقناعيّ الذّي يعكسه الحجاج، والبعد التحليليّ الذّي تبرزه الآليّة المنطقيّة، والملحظ الفنيّ الجماليّ الذّي تفرزه الشعرية، التّي استمدت منطلقاتها من الأنموذج البلاغيّ الأرسطيّ، حيث تأسست إجرائيّة التحليل فيها على خصوصية التفاعل المعرفيّ القائم بين الأنساق والنماذج المعرفيّة، المتمثلة في البلاغة التّي تعكس البعد العقلانيّ للخطاب، والشعرية التّي تحتوي البعد الجماليّ الفنيّ للخطاب، وقد نتج عن هذا التفاعل « الاندماج بين البلاغة وفن الشعر»"[1]"، فكلاهما ينهضان على مبدأ التفاعل بين ما هو عقلانيّ وما هو جماليّ.

وبذلك، غدت «البلاغة فنا للشعر أي **للإبداع**»"[2]"، حيث تكرس هذا الاندماج البلاغيّ الشعريّ في العصر الوسيط، فقد «كانت فنون الشعر فنونا بلاغية،

1 - رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، مطبعة النجاح الجديدة، 1984م، ص 45.

2 -المرجع نفسه، ص 45

[...] وكان البلاغيون الكبار شعراء. هذا الاندماج كان حاسما، لأنّه كان منشأ فكرة الأدب ذاتها»"[1]".

ومع مرور الزمن فقدت البلاغة الكلاسيكية هذه السمة التفاعليّة التّي كانت تنهض عليها، بفقدانها للتوازن والتفاعل بين الشق المعياريّ والجماليّ للخطاب، فكان أنّ «كفّت البلاغة عن أنّ تقابل فن الشعر»"[2]"، فتحولت بموجبه إلى أنموذج صوري ثابت، لا يمكن إلا التسليم به، «أصبحت بموجبه الشعرية مهيمنا منهجيا يستند على الإطار التفسيري الذي خضع له الأنموذج البلاغيّ الأرسطيّ»"[3]". ومن ثمّ، أصبحت الشعرية «معيارا للإنتاج الأدبيّ، معيارا متعاليا بوصفه نظاما عقليا من الخصائص الثابتة، فهي ليست وصفا للظاهرة الأدبية أو تفسيرا لها، بل استبدلت على يد الكلاسيكية قيمتها العلمية بسلطتها المعيارية، فإذا بالبحث يتقلص إلى شروح وتأويلات تحكمية للنظرية الأرسطية في الشعرية»"[4]" التّي ترهن إلى المنطق الفلسفيّ.

في خضم هذه التحولات المنهجية الّتي لحقت بالدّرس البلاغيّ الكلاسيكيّ، أصبحت البلاغة مجرد قوالب منطقيّة صوريّة، تخضع للمنطق الصوريّ، إذ «فقدت

1 -المرجع نفسه، ص 46

2 ــ رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 55

3 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 994.

4 - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 9.

طابعها التأثيريّ»"[1]" الجماليّ الذّي كانت الشعرية تحتويه، «وأصبحت هيكلا شكليا»"[2]" مرتبطا بقوالب صوريّة تعسفيّة.

لقد نتج عن سيطرة المنطق الأرسطيّ ذي الطابع الصورّي، انتقال «محور الشعريّة من قطب التنظير التأسيسيّ القائم على المنهج الاستقرائيّ للنص الأدبيّ (الدراما والملحمة)، إلى مجالات التنظير الاستقرائيّ للمدونة البلاغيّة الأرسطيّة»"[3]"، فكان أن فقدت البلاغة دورها الجوهري الذي استمدته من التفاعل مع الحياة من جهة، ومع البعد المعياري من جهة أخرى.

2-1-2-2-مآل الدّراسات الأدبيّة بظهور التيار الرومانسي:

دفع جفاف البلاغة الكلاسيكية الّتي كانت تتأبى أي شكل من أشكال التجاوز الّذي من شأنه الإخلال بالنظام المعياري المألوف والمترسخ في الثقافة الإنسانية، حيث أصبحت تخضع لمعايير المنطق الفلسفي، والقوالب المعيارية الجاهزة الّتي « لا تواكب تطور الفن الأدبيّ وأشكاله المختلفة من جهة، والتغير المستمر في النظر إلى الفن من جهة أخرى »"[4]"، إلى تولد حركات تجديدية لاحتواء الجانب الفنيّ للنصوص الأدبيّة في تلك المرحلة الفيصلية، انعتقت على – إثرها – من

1 - عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، ص 51

2 - المرجع نفسه، ص 51

3 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 994.

4 - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 86.

الصرامة المستبدة والمعياريّة الجافة التّي طغت على البلاغة الكلاسيكيّة «وتقسيماتها الأجناسيّة للأدب»"[1]"، فكان أن فقدت البلاغة الكلاسيكية سلطتها وهيمنتها، وبدأت بالانزلاق و«التراجع لسببين: إحداهما يرتبط بفقدانها شرعيّة البحث الأدبيّ من جهة، والآخر يرتبط بعدم مقدرتها على وصف النص الجديد»"[2]"، الذي تكفل النقد الحديث بمراودته، وذلك بعد أن عجزت البلاغة عن احتواء المنظور الجديد للغة والعالم في ظل التحفيز الرومانسي الذي كرسته المناهج النقدية الحديثة، إذ لم تعد البلاغة « قادرة على تقديم جديد في تعميق فهم الظاهرة الأدبيّة، وضبط أدوات دّراستها، والخروج بهذه الدّراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية، أو مجرد التأريخ الخارجي الذي تحكمه فكرة العلّية أحيانا، ومبدأ التطور أحيانا أخرى»"[3]".

إثر هذا الضمور الذي حل بالبلاغة اليونانية الكلاسيكيّة، المبنية على معيار التوازن بين الأجناس الأدبية، والمعياريّة المستبدة الّتي طغت على النسق البلاغيّ، حيث بات من الصعب تقديم برنامج لغوي تُدْرَسُ وتُقَوَمُ به النصوص الأدبيّة، ظهر ما يعرف «بالثورة الرومانسية (***romantisme***)»"[4]" في القرن الثامن عشر الّتي نادت «بالتشديد على العبقرية الشخصية للمؤلف»"[5]" والإبداع الذاتيّ، تمخضت «عن نص

1 -المرجع السابق، ص 995.

2- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 09-10.

3 ــ يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 5، العدد 1،2، 1984، ص 37.

4 ــ عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر، 2017م، ص 113.

5 ــ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 20

جديد منفلت من قواعد الخطاب ومعايير الإبداع، نص يكافئ فردية الكاتب وحرية موقفه الإبداعيّ»"[1]" الجماليّ، معلنة بهذا التحول عن « الانتقال الحاسم المهم من دائرة اللذة العقلية إلى دائرة اللذة الحسية، ومن الحرص على سلامة القضايا منطقيا إلى إذكاء الحس الجمالي بالنص من خلال الاهتمام بمظهره وأسلوبه»"[2]"، هذا فقد أدت « الثورة على البلاغة المختزلة إلى حصرها في الشعر الذاتيّ الوجدانيّ، وفي الاستعارة بالتحديد»"[3]"، فقدت على إثرها البلاغة المعيارية الكلاسيكية هيمنتها و« تأثيرها على الشعرية والأدب»"[4]".

ومن ثمّ، فقد انعطف الاتجاه الرومانسيّ للأخذ بالسند الأسلوبيّ الجماليّ المتمخض عن الممارسات الأدبيّة الإبداعيّة، منفلتا من حرج الضيق التحليليّ الّذي كانت تعاني منه البلاغة المعياريّة الأرسطيّة الّتي تنهض على تراتبيّة الأجناس الأدبيّة (دراما، ملحمة، الشعر الغنائيّ)، بِعَدِهَا أنموذجا تأسيسيا للبلاغة اليونانية.

بعد مرور الزمن، بدأ هذا التوازن والتفاضل بين الأجناس الأدبية بالاهتزاز في العصر الوسيط، تمكن في ضوئه النسق البلاغيّ في رحاب الاتجاه الرومانسي «من

1 ــ يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 10.

2 ــ فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، كلية الآداب منوبة، تونس، د ن ، ص 40.

3 ــ حسن بحراوي وآخرون، محمد عابد الجابري، الموائمة بين التراث والحداثة، إعداد وتقديم: كمال عبد اللطيف، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، بيروت، الطبعة الأولى، 2016م، ص 102.

4 ــ يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 85.

إنتاج شروط مغايرة للشروط الّتي فرضتها البلاغة الكلاسيكية، تبددت على إثره معالم المعيار التفاضلي بين الأجناس الأدبية»"[1]" في حين تمكّن الشعر الغنائي من اكتساب موقع متميز « يتنافى مع التراتبية الأجناسية الكلاسيكية التي حصرت حضوره الفني ضمن زاوية هامشية في مقابل الهيمنة الأدبية لجنسي الدراما والملحمة، وذلك بعد أن عمدت التيارات الرومانسية إلى إبطال الفارق التمييزي بين الأجناس الأدبية، واستقطاب الملمح الفني والجمالي الذي أصبحت الشعرية تؤديه»"[2]" ومن ثمّ، أصبح الشعر «أخلص صورة لتجسيد الأدب»"[3]"في العصر الحديث.

في ضوء هذا المتجدد المعرفيّ، وبناء على المرتكز الرومانسيّ استعادت الشعرية سلطتها ووضعها المعرفيّ، الذي زُحْزَحَ في إطار المذهب الكلاسيكيّ، حيث كانت تمثل «تفسيرا ملائما لأرسطو في إطار مذهبي ضيق»"[4]"، تفاعلت مع الوضع المعرفيّ الجديد الذي أفرزه التيار الرومانسيّ، حيث عمدت إلى استدعاء المستجد الأدبيّ والفنيّ لصياغة مجالها التحليليّ، فكان أنّ ارتبطت بالمقولات المركزيّة التي يفرزها مجال «الجماليات أو **علم الجمال*Esthétique***، ومجال **النقد الأدبي *Critique Littéraire***، إذ ارتبطت الجماليات بدّراسة التذوق والتحسس الجماليّ للنصوص

1 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 996

2 - بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 996.

3 - تيزفيطان تودروف، الشعرية، ص 12.

4 - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 9 .

الجماليّة، [...] في حين أنّ النقد الأدبيّ يشتغل على معالجة فردية النص، من جهة دلالته (النفسية والاجتماعية والتاريخية) وكذلك قيمته الفنية»"[1]" .

إثر هذه الإفرازات المنبثقة عن التيار الرومانسيّ، التي تدور حول تلمس السمات الفنية التي يفرزها الخطاب الأدبيّ، والتمظهرات النفسيّة والاجتماعيّة المحيطة به، خضعت الدّراسات الأدبيّة لأنساق معرفيّة لا تمت بصلة مباشرة للأدب، وإنّما متمخضة عن آفاق معرفيّة مجاورة، ومن ثمّ، فقد استعانت بالمقولات المركزيّة الّتي ينهض عليها كل من العلمين (علم النفس وعلم الاجتماع)، ارتكزت في رؤيتها التحليلية للنصوص الأدبيّة على آلية التحليل النقديّ الّتي اعتمدت على المقاربات النفسيّة والاجتماعيّة لتجلية البعد الفنّ والجماليّ للنص الأدبيّ، وهذا ما أحال «وقائع التحليل الأدبيّ إلى مجرد تمثلات لبواعث العمليّة الإبداعيّة، والّتي ترتبط أساسا بالمؤلف، وهو ما أدى إلى التماهي مع مختلف التمظهرات الّتي تعكس شخصيته بمعزل عن الطاقات الجماليّة الّتي تفرزها العناصر البنيوية للنص الأدبيّ»"[2]" .

ومن ثمّ، فقد ارتبطت أسس الدّراسات الأدبيّة بالعوامل الخارجية التي لا ترتبط بالبنية الداخليّة للنصوص الأدبيّة، وذلك قبل انبعاث المناهج النقدية الحديثة، حالها في ذلك حال الدّراسات اللّغويّة في ظل المنهج التاريخيّ والمنهج المقارن، التي لم تكن

1-المرجع نفسه، ص 10.

2 -ينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، 1994م، ص 129، ينظر: بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 996

تنظر إلى اللغة بنظرة مركزية وإنّما برؤية هامشيّة، وذلك قبل ظهور البديل مع التوجه اللسانيّ البنويّ، الذي اقترحه "**سوسير *F.DE.Saussure***"، الذي «أرسي القواعد الأصولية للبديل الذي سينقض مقولة الزمانية في سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية، وسيظل ذلك البديل -الذي هو الآنية – ثاويا وراء حلبة المعارف في تصارعها وتكاملها، إلى أن يجر إلى نهجه سائر العلوم، مما سيولده من رؤية جديدة للظواهر، هي الرؤية البنيوية، من حيث هي المركب الفلسفي الذي تحركه مقولة الآنية »"[1]".

03-دور المرجعية اللسانية في التأسيس المعرفي لأسلوبيّة البناء الصوتي:

3-1-اللسانيات المنطلق التأسيسي للأسلوبيّة:

شهدت الدّراسات اللّغوية تحولا فيصليا في القرن العشرين على الصعيدين المنهجيّ والإجرائيّ، تجردت على إثره من سيطرة المنهج التاريخي المقارن الذي انبثقت معالمه مع الدراسات اللغوية التقليدية القديمة، المتمثلة في « البحث في تاريخ اللغات واكتشاف العلاقة بينها، وإعادة تركيب اللغات الأولى المفقودة»"[2]"، إلى رحابة المنهج الوصفيّ الآنيّ الذي انبثق مع اللسانيات ذات التروع التزامني الآني ،

1 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 14

2 ــ جافري سامسون، مدارس اللسانيات التسابق والتطور، ترجمة: محمد زياد كبة، النشر والمطابع جامعة الملك سعدون، الرياض، السعودية، 1997م، ص 1، ينظر: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الخامسة، 2015م، ص 118.

والّتي تعاملت مع المنظور التحليلي للغات «باعتبارها نظم تواصل كما هي عليه في الواقع خلال حقبة معينة من الزمن»"[1]"، ومن ثمّ، فقد باتت تعرف هذه النقلة النوعية في حقل الدّراسات اللغوية "**بالمنعرج اللساني**"***Le tournant linguistique***"

وقد ظهرت هذه الهزة النوعية، وهذا الانزياح المنهجي والمعرفي للوقائع اللغوية على يد **فردناند دو سوسير*F.DE.Saussure***في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، الذي ساهم بدوره في إحداث منعطف منهجي جديد في دّراسة اللغة، فكان أن انحرف بمسارها، مؤسسا بذلك فكرا لغويا جديدا ينهض على بعد علمي بعيد عن تلك الخلفيات النفسية والاجتماعية والثقافية والحضارية إلى غير ذلك، محاولا «الكشف عن طبيعة العلاقات بين عناصر بناء اللغة»"[2]" ونظامها الداخلي مركزا في ذلك على مقولة **النسق**.

ركحا على هذا التصور، فإنّ الطفرة المعرفيّة الّتي أحدثتها اللسانيات الحديثة في القرن العشرين، لم تنحصر في ذلك التحول المنهجيّ والإجرائيّ فحسب، وإنّما تمثلت «بشكل أعمق في ذلك البعد الاختراقي الّذي تهيأ للسانيات من خلاله اقتحام المجلات البحثية للعلوم الإنسانية »"[3]"، الّتي تهافتت عليها للأخذ منها « والاستفادة

1 ــ جافري سامسون، مدارس اللسانيات التسابق والتطور، ص 2، **ينظر**: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص 118.

2ــ ينظر: إبراهيمي بوداود، سيميولوجيا الصّوت اللّغويّ، مجلة سيميائيات، مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة أحمد بن بلة 01، العدد06، 2016م، ص 259.

3 ــ بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيويّ، ص 997

من أسسها المعرفية ومن أساليب وأدوات بحثها وقواعدها الخاصة في تطوير دّراستها، وإعطائها بعدا متميزا يقربها من العلوم الدقيقة »"[1]"، وذلك وفقا للمقولات البنيوية الّتي أفرزها "**دو سوسير*F.DE.Saussure***"، والّتي تشكل بدورها «المحور المعرفيّ للمنهج العلميّ الذّي كان يتوخاه **دو سوسير*F.DE.Saussure***»"[2]" في تعامله مع الظاهرة اللغويّة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

وعلى هذا الأساس، فإنّ اللسانيات شكلت موجة عارمة في بحور العلوم الإنسانيّة، لِمَا تمتلكه من خصوصيات معرفيّة « تميزها عمّا سواها من العلوم الإنسانيّة الأخرى، من حيث الأسس الفلسفيّة والمنهج والمفاهيم والاصطلاحات والإجراءات التطبيقيّة»"[3]"، انفتحت على العديد من الحقول والآفاق المعرفيّة المجاورة، فكلما «التجأت إلى حقل من المعارف اقتحمته، فغزت أسسه حتى يصبح ذلك العلم نفسه ساعيا إليها، اقتحمت الأدب والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، ثم اتجهت صوب العلوم الدقيقة، فاستوعبت علوم الإحصاء وقواعد

1 ــ عبد العزيز حليلي، اللسانيات العامة واللسانيات العربيّة، منشورات دّراسات سال، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1991م، ص 9

2 ــ أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دبي، الإمارات العربيّة المتحدة، ط02، 2013م، ص 31

3 ــالمرجع نفسه، ص 19

الإخبار وتقنيات الاختزان الآلي حتى أرست بمركباتها على ميناء المعلوماتيّة واتخذت مشروعيتها المطلقة في مجال الذكاء الاصطناعي»"[1]".

وبهذا، أصبحت اللسانيات تمثل «مركز الاستقطاب»"[2]" في حقل العلوم الإنسانيّة، «فهي العلم الأكثر تقدما ودقة من بين علوم الإنسان، ومن ثمّ فإنّها النموذج المنهجيّ لبقية تلك الفروع المعرفيّة»"[3]" اللغويّة والأدبيّة، الّتي« تفرض عليها نموذجها التحليليّ ومعجمها المفهوميّ»"[4]".

ولئن كان الأنموذج السوسيري يعد المركز الأساس في حقل العلوم الإنسانيّة بوصفه المنطلق الجوهريّ في الدّراسات الحديثة، أثّر في الحقول المعرفيّة المجاورة لها، فإنّ الدّراسات الأدبيّة لم تكن بمنأى عن هذا التأثير والتحول المعرفيّ والمنهجيّ والإجرائيّ الّذي غيّر مجراها، وذلك أنّ الفكر البنيوي يشكل «محك كل المدارس اللسانيّة الراهنة»"[5]" الّتي رافقت الجانب العلميّ الّذي طرحته اللسانيات الحديثة.

1 ــ عبد السلام المسّدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 12.

2 ــ عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى 1981، ص 9

3 ــ رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2002م، ص 45.

4 ــ مبارك حنون، مدخل إلى لسانيات سوسير، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1987م، ص5

5 ــالمرجع نفسه، ص 6

من ثمّ، فإنّ الدّراسات الأدبيّة استمدت شرعيتها ووجودها ومنطلقاتها الإجرائيّة من المقولات البنيويّة السوسيرية «إذ عمدت إلى استحضار الأنموذج التصوري الّذي اقترحته اللسانيات لمعالجة قضايا اللغة، وعمدت إلى تفعيل مقولاته المركزيّة، الّتي تعكس حدث التجاوز التنظيري للمقاربة السوسيرية»"[1]".

إثر هذا التنافذ المعرفيّ بين الدّرس اللسانيّ والدّراسات الأدبيّة، تجاوزت المقاربات الأدبيّة حدود التحليل التقليديّ الّذي كانت تتبناه في تحليل النصوص الأدبيّة، والّذي كان يترنح بين سلطة البلاغة الّتي كانت تنهض على قوالب معيارية جافة متصلبة، ورؤية نقدية ذاتية انطباعية، مؤسسة على تيار نفسيّ واجتماعيّ، «يحوم حول القضايا والموضوعات والأغراض والعواطف والخيال ولا يصيب من اللغة إلا القليل»"[2]"، ولا سيّما أنّ الدّراسات الأدبيّة وقتها كانت تشكل « ركاما من الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، وعلم الجمال...»"[3]"، انزاحت وتجاوزت هذا المأزق لترتاد آفاقا تحليلية جديدة تنهض على أسس علميّة مستمدة من الطرح اللسانيّ البنيويّ.

1 ــ بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 997.

2 ــ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط01، 1994م، ص 358

3 ــ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000، ص 26.

وفي غمرة التحول اللسانيّ الحديث الّذي « يسعى إلى إدراك الموضوعيّة والعلميّة في تشريح الظاهرة اللغويّة»"[1]"، وذلك بانعتاقه من أسر المناهج التقليديّة القديمة إلى رحابة المناهج الحديثة، الّتي ترهن في معالجتها للدّرس اللغويّ على المقولات البنيويّة الّتي أفرزها "**دوسوسير *F.DE.Saussure***"، ولا سيّما أنّ « اللسانيات المعاصرة كلها تخضع للأسس السوسيرية»"[2]"، انبثق مجموعة من النظريات اللّغويّة تواكب هذا الصرح اللسانيّ الحديث، ولا غرو أن هذا المنطلق العلميّ الّذي تكرس في اللسانيات لم يبق حبيس اللسانيات وإنّما امتد لحقول معرفيّة مجاورة لها، «**فسوسير *F.DE.Saussure***، وإنّ كان قد اختار الدّراسة المحايثة للسان[....]، فكان بذلك اللسانيّ الأول الّذي مهد لظهور مدارس لسانية أخرى، نشأت في قلب الهموم اللسانيّة الّتي عايشها في دروسه»"[3]".

ولما كانت المقاربة الألسنية البنيوية للغة « تتكئ على معطيات السند العيني الماديّ لأنساق اللغة المغلقة، كونها خصيصة ملازمة للتحليل الآني السنكروني الّتي تستدعي الانطلاق منها لبناء معالم الخطاب اللسانيّ »"[4]"، فقد احتلت

1ـــ عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 16.

2ـــ مبارك حنون، مدخل إلى لسانيات سوسير، ص06.

3ـــ مبارك حنون، مدخل إلى لسانيات سوسير، ص 6.

4ـــ إبراهيمي بوداود، حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد ألمعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان حاج صالح أنموذجا "، جسور المعرفة، المجلد 5، العدد 1، مارس 2019م، ص 18.

الأسلوبيّة***Stylistique*** مكانا رائدًا من حيز « الأبجدية اللسانية البنيوية »"[1]"، معلنة عن انبثاق طرح تحليليّ مغاير لفكر المرحلة التقليدية القديمة، يسعى إلى احتواء النص الأدبيّ بملامحه النسقية، «يرمي إلى تخليص النص الأدبيّ من الأحكام المعياريّة والذوقيّة، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبيّة، والتروع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبله»"[2]" ومتلقيه، فلا سّيما أنّ المتلقي يشغل موقعا مركزيا في الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، يمثل «حيزا وظيفيا إنتاجيا معتبرا حيث تتوقف كل التأثيرات الأسلوبيّة عليه عبر الأعصر والأزمنة من المفهوم **الريفاتيري**»"[3]"، خلافا لما كان سائدا مع الدّراسات البلاغية الكلاسيكية، فالعمل الإبداعيّ «يحمل بطبيعته أفكارا ومعطيات تترسب في العمل، وتخلق جمهورا معينا من المتلقين، [...] يحمل أفقين: أفق يحمله العمل نفسه، وأفق يوجد في وعي المتلقي، الأول موجود في النص، والثاني عند القارئ»"[4]" أو المتلقي، فإذا كانت البلاغة «مجموعة من القوانين أي مجموعة الالتزامات الّتي يفرضها النظام والمعيار على

1ـــ ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فاير، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 2000م، ص 194

2ـــ رابح بحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، ص 9.

3ـــ طاطا بن قرماز، سمات التلاقي والتنافي بين الأسلوبية والبلاغة، ص 166

4ـــ أحمد الحيزم، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ـــ ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016م، ص 11.

مستعمل اللغة، فالأسلوبيّة***Stylistique*** تحدد نوعية الحريات داخل هذا النظام»"[1] اللّغويّ.

وعليه، فقد نشأت الأسلوبيّة***Stylistique*** في أحضان الدّراسات اللّغويّة، تلامس حقل الخطابات اللّغويّة والأدبيّة، ملامسة فنية جماليّة، تعززت بمقولات "***ديسوسير F.DE.Saussure'*** الأساسية الّتي ساهمت في تشكيل الوعيّ المنهجيّ المتجدد في حقل الدّراسات اللّغويّة الحديثة والّتي عضدت من مقومات البحث الأسلوبيّ،«فالأسلوبية***Stylistique*** وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»"[2]الحديثة الّتي تحاول احتواء النص الأدبيّ برؤية نسقيّة مغلقة، بعيدا عن كل مؤثر خارجيّ.

ومن ثم، فإنّ الأسلوبيّة***Stylistique*** ارتبطت ارتباطا وثيقا باللسانيات، «إنّها جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب»"[3] إذ استمدت مشروعيتها ومنطقاتها المنهجيّة والإجرائيّة من الحقل اللسانيّ الحديث، الّذي ساهم بدوره «في تخليص المقاربات الأدبيّة من معياريّة المبحث البلاغيّ الكلاسيكيّ، وانطباعيّة التحليل النقديّ الحديث،

1ـــ بيير جيرو، الأسلوبية، منذر عياشي، ص 13، ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 16.

2ـــ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، الطبعة السادسة 2014م، ص 41.

3ـــ قدور أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية، 1999م، ص 11.

الّتي أثبتت عجزها عن تقديم مقاربة مؤسسة على رؤية علميّة تستمد دعائمها المنهجيّة من النسق الداخليّ للنص الأدبيّ»"[1]".

بناء على هذا الاستقطاب الألسنيّ الحديث، تهيأ للأسلوبيّة***Stylistique*** اكتساب موقع ابستمولوجيّ مميز، في تقفي الكينونة التعبيريّة الجمالية التأثيريّة للنص الأدبيّ حيث «أتيح لها في العصر الحديث، أنّ تؤسس كيانها وتنجز أدواتها الإجرائيّة وتحدد مناهجها في التعامل مع الظاهرة الأدبيّة، وذلك من خلال استفادتها من منجزات العلوم اللسانيّة الحديثة»"[2]"متخذة أسلوب الخطاب الأدبيّ مادة لبحثها «فهو الأدق وسيلة والأشد تشخيصا لمكوناته البنائية، ويتم تسجيل مساحة الفرادة والعبقرية للمتكلم وفق الطرائق المسلوكة في التعبير عن الفكرة نفسها من منظور **بيير جيرو** وهذا ما اصطلح عليه بالمتغيرات الأسلوبية»"[3]"، وبعبارة أخرى «والذي يعد معيارا علميا لتشريح وتصنيف مضامين النصوص الأدبية تشريحا دقيقا، وعليه تغتدي الأسلوبيّة منبعا تغرف من معينه كل نظرية تستلزم الاحتكام إلى مقياس الأسلوب، باعتباره المظهر الفني والشكل الخارجي للعمل الأدبي الإبداعي»"[4]"«طمحت إلى تجاوز ما وصلت إليه المدارس التقليدية، وسعت إلى تكوين أدوات علمية منضبطة

1ـــ بن شيحة نصيرة، المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، ص 998.

2ـــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 5.

3ـــ طاطا بن قرماز، سمات التلاقي والتنافي بين الأسلوبية والبلاغة، ص 164.

4ـــ طاطا بن قرماز، سمات التلاقي والتنافي بين الأسلوبية والبلاغة، ص 164، **ينظر**: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 87.

لتحليل العمل الأدبي، ورفضت معظم هذه الاتجاهات التناول الخارجي للعمل الأدبي، بادئة بفحص العمل الأدبي من داخله »"[1]"متجاوزة العوامل السياقية المحيطة بهآخذة المتلقي بعين الاعتبار .

تساوقا مع هذه الحقيقة فإنّ اللسانيات قد أثبتت قدرتها على تزويد الأسلوبية بأسسها الإجرائية، انطلاقا من المقولات الجوهرية السوسيرية.

تماشيا مع هذا المطلب أو المنهج الّذي اقترحته اللسانيات البنيويّة، عمدت الأسلوبيّة***Stylistique*** إلى تقديم رؤيتها التحليليّة للنص الأدبيّ متجاوزة حدود الإبلاغ العاديّ الّذي يحيل الخطاب إلى درجة الصفر الإبداعيّة إلى التأثير الفنيّ، تلامس «الجانب الخفيّ الّذي يتحرك وراء المظهر الماديّ للكلام»"[2]"؛ أي الملمح الفنيّ الجماليّ الّذي يتسم به الخطاب الأدبيّ الإبداعيّ، فكان أنّ ساهمت في «تحويل البلاغة القديمة من حال المعياريّة إلى الوصفيّة العلميّة؛ أي من بلاغة تهتم بكيفيّة إنتاج النص، إلى بلاغة تهتم بكيفية تحليله علميا، ومن ثم تستوعب كل ما يتعلق بالمقصدية الفكريّة والعاطفيّة كما تستوعب كل مراحل إنتاج النص»"[3]" الأدبيّ، فهي لا تبحث في الفرد وكيفية تفكيره، وإنّما تجنح إلى الاستعمال اللّغويّ الإبداعيّ.

1ـــ يان موكارويسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 37

2ـــ محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 5، العدد 1،2، 1984، ص 28.

3ـــ محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ص 35، 36 .

ولئن كانت اللسانيات مقاربة لغوية قد ساهمت في تخليص الدّراسات اللّغويّة من هيمنة الاتجاهات التاريخيّة والمقارنة، فإنّ الأسلوبيّة***Stylistique*** منهج نقديّ ساهم في تخليص المبحث الأدبيّ من جفاف المقاربة البلاغيّة الكلاسيكية وسطحية المقاربة النقديّة، فكان أن لجأت «إلى سد الثغرة الّتي كثيرا ما عانت منها الدّراسات النقدية القديمة تنظيرا، وتطبيقا، وعلما، ومنهجا»"[1]"، حيث خلصت النقد من «المقاييس الارتسامية والخطابية والجمالية، وكلها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية»"[2]"مسبقة مؤسسة بذلك نظرية لسانية علمية تبحث في المتغيرات الإبداعيّة اللسانيّة.

3-2-الأسلوبيّة التعبيريّة ومسلكية التحليل الأسلوبي الصوتي:

لئن كان "**دي سوسير** ***F.DE.Saussure***" قد أعلن عن القطيعة الابستمولوجية مع المناهج التقليدية للتيارات اللغوية القديمة التي تعاملت مع اللغة بنظرة هامشية، منفلتا على -إثرها- من صرامة الدّراسة التاريخية المقارنة التي تتعامل مع اللغة بوصفها «"**تصور مثالي**"، يقف وراء تجميع الكلمات، مثل فكرة النجار التي تقف وراء قطعة الأثاث»"[3]" إلى رحابة الدراسات الآنية الوصفية الزمنية

1ـــ رابح بحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، ص 10

2ـــ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 17.

3- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص64

التي تنهض على مفهوم النسق"•"في دّراسة اللغة بعيد عن العوامل الخارجيّة المحيطة بها، فإنّ **"شارل بالي" (1865/ 1947)** قد أحدث منعطفا جوهريا على **الصعيد الأسلوبيّ**، متجاوزا بذلك محددات «المنهج الكلاسيكي»"[1]" ومقتضياته، الذي كان سائدا مع الدّراسات الأدبيّة في سلطة البلاغة قبل انبعاث التيار **الألسني** الأسلوبي الحديث، وهو منهج معياري صوري ثابت كانت ترهن إليه البلاغة الكلاسيكية، والتي انحصرت على -إثره- ضمن قوالب معيارية صارمة، بصفتها مُسلّمات، لا تقبل أي شكل من أشكال التجاوز المُخلّ بالقاعدة، وقد «كان يطلق عليه في مجال الدّراسات البلاغيّة **منهج القيمة الثابتة**»"[2]"، ومن ثمّ، فقد ارتبط بها **الأسلوب** الذي حددت أطره، انقسم على إثرها إلى طبقات ثلاث: أسلوب سام، وأسلوب متوسط، وأسلوب مبتذل"[3]"، وهو ما تجلى في دائرة **"فيرجل"**.

وعليه، فإنّ جوهر الانعطاف الّذي عرفه الطرح الأسلوبيّ لدى **"شارل بالي" (1865/ 1947)**، والّذي أخذ على إثره الدّرس الأسلوبيّ منحى جديد في الطرح اللّغويّ، متجاوزا التصورات الكلاسيكية القديمة، أسست له القفزة النوعية التّي

• – **النسق اللغوي**: هو مجموع البنى اللغوية المكتفية بذاتها داخل النص، تحكمها شبكة العلاقات التي تربط بين عناصرها، وهي مكتفية بذاتها في فهمها دون اللجوء إلى السياق الخارجي، أو بعبارة أخرى: هو فهم النص داخل النص، يقابله السياق الذي يعني فهم الظروف الخارجية المحيطة بالإنتاج هذا النص.

1-أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص64، **ينظر**: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 30

2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 30

3-ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص64.

عرفتها اللسانيات الحديثة في القرن العشرين، والتي نادت بالدراسة **العلميّة للغة**، وذلك أنّ "**شارل بالي**" انطلق في تأسيسه للمقاربة **الأسلوبية التعبيرية** منا لأبجدية اللسانية السوسيرية، محاولا «جعل الأسلوبيات فرعا من فروع اللسانيات»"[1]" الحديثة، حيث عمد إلى استحضار التصور المنهجيّ الّذي تأسس عليه النموذج اللسانيّ البنيويّ. وبذلك، كانت هذه الخطوة بمثابة «النقلة المتميزة لتجديد البحث اللّغويّ، واستشراف وشائج بين اللغة والأسلوب عند "**شارل بالي**"، وهو –كما نعلم– تلميذ "**دو سوسير**"، ومن ثم، فإنّ تجديداته، مستمدة من منطلق أستاذه، ومن جملة آرائه حول اللغة، وذلك بحسبانها نشاطا إنسانيا، يستطيع **الفرد** –وكذلك **الجماعة**– بواسطة طاقاتها الكامنة فيها، أن يخلق قيما فنية، وأن ينتج صورا تعبيرية متعددة»"[2]" تُقَدِّمُهَا اللغة، فاللغة أداة « تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا، ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي، والحالة التي يكون فيها»"[3]"، ومن ثمّ، فإنّ المتكلم حسب "**شارل بالي**" يستطيع أن «يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها– بكثافات متنوعة – عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردّها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم

1– رابح بحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، ص 23.

2– رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993، ص28.

3– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص40.

لهم»"[1]". وبهذا فقد استثمر "**شارل بالي**" مخرجات التحليل البنوي النسقي ضمن سياق المعرفة الأسلوبية، «وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية»"[2]" التي يمكن تحصيلها من خلال البنى اللغوية المشتركة، معتبرا أنّ «الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلقي»"[3]".

ولاشك أن المتتبع لمسار الدّراسات اللغويّة والمناهج النقديّة الحديثة، يجد أنّ كل أُسُسِهَا ومنطلقاتها **سوسيرية**، «فلا لسانيات بدون تمثل أسس **سوسير** واستيعابها، ولا نماذج لسانية أخرى بدون الانطلاق من "**الأنموذج**" السوسيري»"[4]"، وقد أقرّ بذلك "**بلومفيد**" قائلا: «لقد أمدنا بالأساس المنهجي لعلم اللغة الإنسانية»"[5]"، ومن ثمّ، فإنّ أراءه تمثل «محك كل المدارس اللسانيّة الراهنة»"[6]".

وقد كانت الدّراسات الأدبيّة تترنح بين **مقاربة بلاغية صارمة، وبين مقاربة نقدية انطباعية**، وذلك قبل ظهور المناهج الأسلوبية الحديثة، «فقد كان الطابع الغالب على النقد الأدبي في أول القرن [....] هو الاعتماد على التقويم الشخصي، وعدم الاهتمام بتحليل الأشكال اللغوية؛ إذ لم تكن مناهج هذا التحليل قد نضجت

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص35- 36.
2- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 10.
3- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 62.
4- مبارك حنون، مدخل إلى لسانيات سوسير، ص 6
5-المرجع نفسه، ص 5
6-المرجع نفسه، ص 6

بعد؛ مما أحدث فراغا مزدوجا ناجما عن الدور الثنائي الذي كانت تقوم به البلاغة من قبل؛ باعتبارها قواعد التعبير من ناحية، والأداة الفعالة في النقد الأدبي من ناحية أخرى»"[1]"، هذا ما أدى إلى انبثاق مقاربة أسلوبية تعبيرية مع **شارل بالي** قائمة «على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام، مخالفا بذلك الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية المتداولة»"[2]".

3-2-2-المدخل الصّوتي للتحليل الأسلوبي التعبيري:

لا شك أنّ "**شارل بالي**" قد اقترح بديلا إجرائيا ينأى به عن التصورات الكلاسيكية، والمناهج النقدية الأدبية، ويركز على «الطابع العاطفي للغة»"[3]" والوجداني ،«فالمضمون الوجداني للغة هو عماد أسلوبيته»"[4]"مختلفا بطرحه الجديد «مع البلاغيين القدماء، من حيث أنّه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها، ولكنه يمتد إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية»"[5]".

1- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1998م، ص15.

2- يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 90.

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 18، ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص 65

4 - يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 45.

5- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص64-65.

وبهذا المقترح الجديد على الصعيد الأسلوبي الذي التفت إلى الجانب العاطفي الوجداني، أضحت الأسلوبية التعبيرية «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة، بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة»، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال»"[1]".

تتأسس إجرائية التحليل لدى "**بالي**" على دراسة « وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»"[2]"، فالمنظور الذي تأخذ به الأسلوبية التعبيرية، ينحو صوب التعامل مع اللغة بوصفها نظاما من الرموز التعبيرية"[3]"التي يجسدها المنطوق اللغوي، ومن ثم، فقد قاد هذا التصور "**شارل بالي**" إلى تصنيف الإمكانات « الكامنة أو المثارة في اللغة»"[4]"، فكان أن شده هذا الطموح «إلى دراسة القوة

1- بيير جيرو، الأسلوبية، ص53.

2- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص18. **ينظر**: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 54، وحسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002م، ص 31.

3 - ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 37.

4 -يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 46.

التعبيرية في اللغة الجماعية [...] وعليه فدراسته الأسلوبية **دراسة لغوية** لا دراسة أدبية»"[1]" لا تهتم بالجوانب الفنية الجمالية.

بالتساوق مع هذا الطرح، فإنّ "**بالي**" يبحث عن تأثير الوقائع اللغوية «على الحساسية وعن فعلها فيها»"[2]"، إذ لا يتفاعل إلا مع تلك البنى التعبيرية التي تكتنز عناصر وجدانية وعاطفية، ومن ثمّ، فقد ركز "**بالي**" على الجانب العاطفي للغة «وارتباطه بفكرتيّ القيمة والتوصيل»"[3]"، وهو ما يتضح من خلال قوله: « إنّ مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء»"[4]". ومن ثمّ، فإنّ الوجدان هو الرابط الأساس للعمليّة التواصليّة بين المرسل والمتلقي.

وفي هذا السياق، وقف "**بالي**" في دراسته الأسلوبيّة «على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة»"[5]"؛أي البنية الصّوتيّة التي يمكن من خلالها التعرف على الإمكانات التعبيرية المختلفة التي تتكشف من خلال الأداء الصوتي، «فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل

1 -المرجع نفسه، ص 46.

2 - منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 30

3 - صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 18.

4- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 21.

5- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص65.

هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنّها تظل في طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية، وهكذا فإنّه إلى جانب علم الصوتيات اللغوية يمكن أنّ يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية، ليلقي ضوءا غامرا على العلم الأول بتحليل ما اهتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل، وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها»"[1]".

ومؤدى القول: إنّ **"بالي"** وقف عند الملفوظ اللغويّ «ليلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوى العاطفيّ والصيغة التي يصب فيها»"[2]"، والتي يتأتى أداؤها عبر المنطوق، «فثمة ملفوظ صوتي تقابله قيمة عامة أو أحادية، وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر عفوي تقابله قيمة تعبيرية، وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر إرادي تقابله قيمة قصدية أو انطباعية»"[3]"، فكل ملفوظ صوتي يحمل قيمة تعبيرية معينة، فصيغة " **أشكركم**" تحمل من الناحية الصوتية ثلاثة وجوه، يمكن أن نستدل عليها، من خلال التنويع في المستويات الأدائية، على النحو الآتيّ"[4]":

- الوجه **التعبيري الأول:** الأصوات في حد ذاتها مستقلة عن أية نبرة خاصة تفضي إلى قيمة إيصاليه بحتة وتبلّغ المحادث امتنان المتحدث.

1- المرجع السابق، ص 27

2- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص65.

3 - منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 36.

4 - ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، ص 51/ 52 .

- **الوجه التعبيري الثاني:** يعكس قيمة النبر العفوي، وغير الشعوري الذي يمكن من خلال التعرف على الأصول الاجتماعية أو الريفية، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته.
- **الوجه التعبيري الثالث:** وهو الوجه الذي يعكس النبر الإرادي الذي يهدف إلى إحداث انطباع محدد لدى المحادث، ويكون ذلك حين يعبر المتكلم عن احترامه أو الاهتزاء منه، أو حين يحدث أثرا مضحكا (بتقليد لهجة من اللهجات)، أو حين يحاول أن يتميز بلهجة ما.

استنادا لما سلف ذكره، فإنّ **"بالي"** قد «جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام»"[1]".

4- طبيعة التلاقح المعرفي بين الأسلوبية والصوتيات:

لا شك أنّ العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات علاقة تجاذبية، دفعت البعض إلى الإقرار بأن المقاربة الأسلوبية ما هي إلا نوع من المقاربات اللسانية التي تراود النصوص الأدبية، ولذلك اعتبرها البعض «فرعا جديدا ضمن شجرة علوم اللسان»"[2]"، فهي «أحد فروع علم اللغة»"[3]"، فكونها منهج لساني «ولدت في وقت

1- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11.

2- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2003، ص27.

3 - يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 39

ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها»"[1]"، في تحليل النص اللغوي، فكل من اللسانيات والأسلوبية تتقاطعان رقعة الخطاب اللغوي.

وتتسم الأسلوبية بوجهة نظر خاصة «تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساوقا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة»"[2]"، كون علم اللغة، علم ينهض على تدرج مستوياتي (صوتي- صرفي- تركيبي- معجمي ودلالي)، ومن ثمّ، فإنّ الأسلوبية تتقاطع مع المستويات اللسانية، ومنها **المستوى الصوتي**.

انعطافا على ما سلف، وتبعا للعلاقة الراسخة بين الأسلوبية واللسانيات، ترسخت العلاقة بين الأسلوبية والحقول المعرفية المنبثقة عن اللسانيات منها **علم الأصوات**، حيث انعكس هذا التداخل المعرفي على الممارسات الإجرائية والتصورات المنهجية للمقاربة الأسلوبية، فقد رافقت الأسلوبية مختلف التحولات المنهجية التي طرأت على النظرية اللسانية، وحقولها المعرفية وأهمها **علم الأصوات**، مما أدى إلى إحداث تعالق معرفي داخلي، دفع إلى انبثاق المعرفة **الأسلوبيّة الصّوتيّة**.

1 - يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 38

2 - يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص39.

يتجلى التداخل المعرفي بين الأسلوبية وعلم الأصوات في تحليل النص اللّغويّ، الذي « أصبح مجالا، أو منطقة مشتركة بين علم اللغة والأسلوبية»"[1]"وذلك بالوقوف على الدلالات الإيحائية التي يفضي إليها المكون الصّوتيّ في الخطاب اللّغوي، ولا سيما **الخطاب الشعري**، الذي يتسم بكثافة إيقاعيّة دلالية لا نهائية، تسعى الأسلوبية إلى «الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية»"[2]"ومفارقاته الدلالية التي يفرزها الأنموذج الصّوتيّ، حيث أنّ الأسلوبية تستثمر المعطيات الصوتية في ملاحقتها «الخصائص المتميزة عبر فحص البنى الأسلوبية»"[3]" الصوتية الجمالية للنص اللغوي، فتدرس «الظواهر اللغوية جميعها بدءا من الصوت»"[4]"اللغوي وما يفضي إليه من أبعاد دلالية.

ولئن كان علم الأصوات يعنى بالفضاء المادي المعياري الذي يعكس الصور النطقية الفيزيولوجية والفيزيائية للمكون الشعري، فإنّ الأسلوبية تعنى « بما هو منفذ ومنجز، أي أنها تعنى بالنص الذي يرتبط من ناحية تحققه بالكلام»"[5]" التأثيري الدلالي الذي يحتوي بؤرا جمالية تفضي إليها بنياته الصوتية، فهي «لا تصب اهتمامها على شكل اللفظة فحسب، بل على عمق دلالتها، متجاوزة مرحلة التبسيط إلى

1- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص27.
2 - موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 09.
3 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، ص 08
4 - المرجع نفسه، ص 19.
5 - المرجع نفسه، ص 26.

مرحلة أعمق تتعامل فيه مع لغة النص تعاملا فنيا، عن طريق إبراز الظواهر اللغوية، ومحاولة إيجاد صلة بينها وبين الدلالات للوصول إلى المعنى الجميل والغائب »"[1]في رحم الخطاب اللغوي، إذ «تبدأ باستغلال العلاقة بين الصوت والمعنى، وتنتهي إلى دلالة المعنى الصوتي للسياق»"[2].

وقد استقرت اللسانيات على تقسيم مستوياتيّ للغة يتمثل في أربعة مستويات: المستوى الصّوتيّ، المستوى الصرفيّ، المستوى التركيبيّ، المستوى الدلاليّ، فلكل مستوى من هذه المستويات فرع مختص من الدراسة اللغوية، فـــ «اللغة باعتبارها نظاما مخصوصا له مكوناته الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ولكل فرع من هذه الأوجه فرع مختص من فروع الدراسة»"[3]" اللسانية.

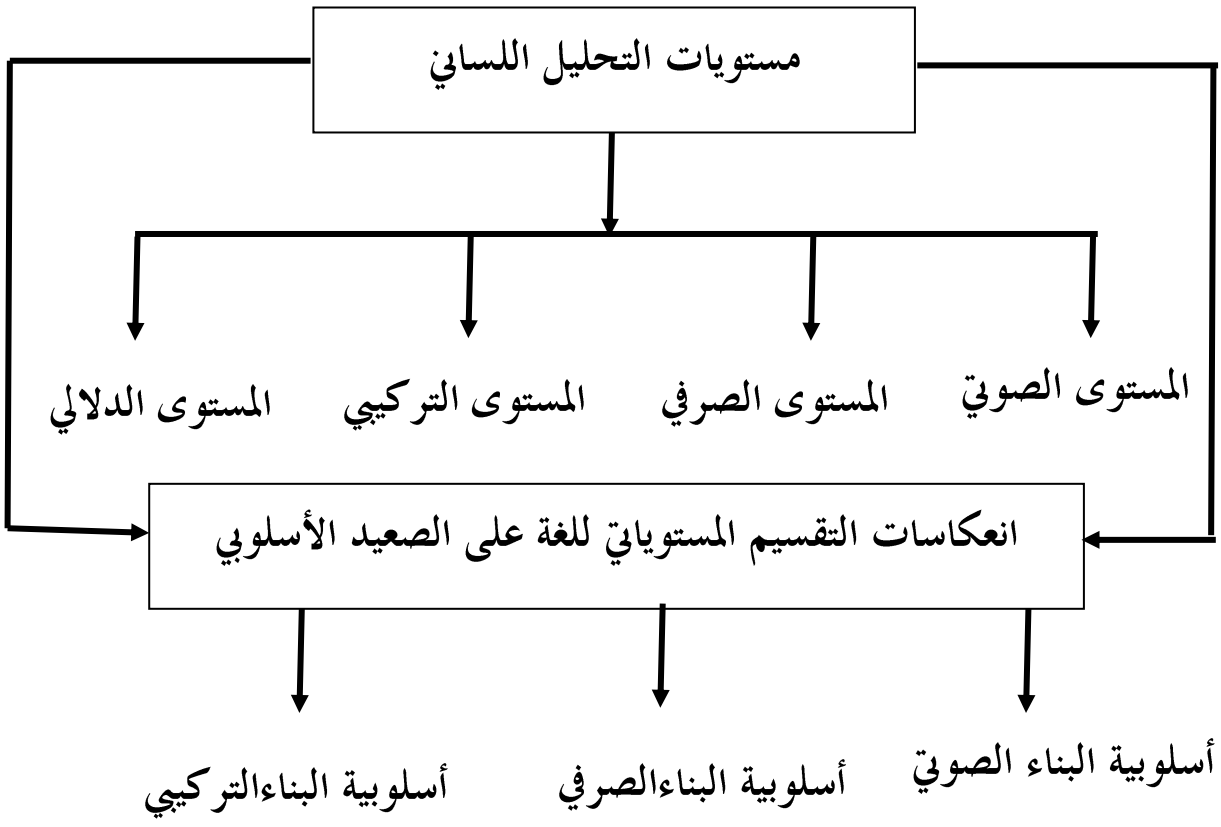
ولئن كنّا قد سلمنا بتلك العلاقة الجدلية بين اللسانيات والأسلوبية، فإننا لا نملك إلا أن نقّر بانعكاس التقسيم المستوياتي للغة في الدرس اللساني على صعيد المبحث الأسلوبي، فمستويات «تحليل الأصوات وتحليل التراكيب وتحليل الألفاظ، [...] المستويات ذاتها هي التي يتحدث فيها الأسلوبيّ عندما يحلل »"[4]" نص ما، وهو ما يمكن أن نتمثله من خلال المخطط التشجيري الآتي:

1 -غادة فواز طه خاروف، الأسلوبية الصوتية في سورة القصص، ص 23

2 -المرجع نفسه، ص 22.

3 - عبد السلام المسدي، مباحث تأسيسه في اللسانيات، ص 15.

4 -يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 49



ولئن كانت اللسانيات مقاربة لغوية تعنى بـــ «العناصر اللسانيّة نفسها، فإنّ الأسلوبيّة تعنى بالقوة التعبيريّة للعناصر اللسانية»"[1]" فهي «المنهج اللسانيّ الذّي يقوم على النواحيّ الجماليّة الأسلوبيّة في النص الشعريّ، ونعني تلك النواحي التّي تعلو على المستوى التوصيليّ العادي للفكرة من المرسل إلى المرسل إليه أو من المبدع إلى المتلقي»"[2]".

1ـــ حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، ص 26.

2ـــ محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع القاهرة، مصر، 2002م، ص 9.

بناء على هذه المستويات التّي يفرزها الدّرس اللسانيّ الحديث تُفْرَزُ على الصعيد الأسلوبيّ نفسها ثلاثة أنماط أسلوبيّة: **أسلوبية البناء الصّوتيّ** تعنى بـــ « وظيفة المحاكاة الصّوتيّة وغيرها»"[1]"؛ أي أنّها تعنى بجمالية البنى الصّوتيّة المتواترة في الخطاب المنطوق، ولاسيما **الخطاب الشعريّ** وما تؤديه من تأثير وانفعال في المتلقي بالاعتماد على **الأسلوبيّة وعلم الصّوت، وأسلوبية البناء الصرفي** أو الأسلوبية المعجمية، والتي تعنى بـــ «البحث في الوسائل التعبيرية للكلمات وحالات الترادف والتضاد ... الخ »"[2]" بالاعتماد على **علم الأسلوب وعلم الصرف، وأسلوبية البناء النحوي** والتي مجال اشتغالها «اختبار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الجملة (ترتيب الكلمات والنفي والإثبات وغيرها)ومستوى الوحدات العليا المتآلفة من جمل بسيطة، إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من المباشرة أو غير المباشرة»"[3]"، وذلك بالاعتماد على **الأسلوبية وعلم التراكيب (النحو)**.

5-الإطار المعرفي لأسلوبية البناء الصوتي:

تتأسس أسلوبيّة البناء الصّوتيّ على عتبة جوهرية تتوخى الكشف عن مواطن الجمال الكامنة في الخطاب الفنيّ المنبثقة عن الصّوت اللّغويّ وما يحدثه، أو ما يفضي

1ـــ حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، ص 26

2ـــ-المرجع نفسه، ص 26.

3ـــ-المرجع نفسه، ص 27.

إليه من أبعاد إيحائيّة تأثيريّة تجلب المتلقي إلى محيط العمل الفني"[1]"، ولذا حرصت الدراسات الأسلوبية التي اشتغلت على إبراز الدور التأثيري للصّوت في الرسالة الأدبية –لاسيما الشعرية منها– على «تبيان جماليات الصوت في هذه اللغة [....] التي تمثل نظاما جماليا متجددا»"[2]"يتجاوز خطية النظام اللساني المعياري، ونمطية القرائن اللغوية التي يحيل إليها «الخطاب اليوميّ، إذ ترتهن إلى توجهات تحليلية أكثر عمقا، تتأسس على جدلية الحوار الآني بين الملامح العامة لحقليّ الأسلوبيّة والأصّوات اللّغويّة»"[3]" على الصعيدين الفونيتيكيّ والفونولوجيّ.

ولئن كانت الصّوتيات علم يتحدد معالمه وفق معلمي الفونتيك والفونولوجيا، حيث «يتحدد التصور الوجوديّ الماديّ للصّوت باستحضار معالم الاشتغال الفيزيولوجيّ والفيزيائيّ للوحدة الصّوتية، وهو ما يقود إلى صياغة منظومة صّوتيّة تكتفي بتعقب مواضع حدوث الصّوت وكيفية انتقاله، على نحو يرتهن إلى إجرائيّة التمييز بين الصور النطقيّة الواصفة لعمليات تحقيق الأصّوات اللّغويّة من مخارج مختلفة، وبكيفيات متمايزة [...] تهدف إلى البحث في التوافقات والضروريات الفيزيولوجيّة العضويّة، والفيزيائيّة الأكوستيكيّة لتمفصلات الأصّوات المنعزلة عن

1ـــينظر، بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 12، بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي بين معيارية الطرح وفاعلية التحليل الجمالي، ص 373.

2- إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص22.

3ـــ بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 12، ينظر: محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصّوتية، ص 18.

نسق تركيبها، والمكتفية بتحققها الماديّ الانعزاليّ»"[1]"، إلى جانب التصور التجريدي باستحضار معالم الاشتغال الصويتيمي (الفونولوجي)، فإنّ الأسلوبيّة الصّوتيّة تنفلت من أسر الرؤيّة الماديّة الانعزاليّة الجافة بتمفصلاتها الفيزيولوجيّة العضويّة والفيزيائيّة النفسيّة المحضة، حيث يُصَوَرُ التركيب الشعريّ «في صورة دلالات معزولة تخلو من التفاعل والوحدة »"[2]"بين الصّوت ومعناه، مما يجعل النص في درجة الصفر التعبيرية، ومن ثمّ، يتحول الخطاب الشعريّ إلى نص متحجر يحيلنا مباشرة إلى «أكداس من الجداول الإحصائية والبيانات، التي تفقد النص جماليته»"[3]" وتشكيله الإبداعي ووظيفته الدلالية، «لتتطلع إلى ما وراء مخططاتها لترصد القيم الجمالية والفنية التي تختفي وراء البنى الأسلوبية المستكشفة في النص الشعري»"[4]"الكامنة في المادة الصوتية، كما تتغيا في الآن ذاته، فك مغاليقه والسبر في أغواره الدفينة، بفضل طرائقها وأدواتها المستمدة من الدرس اللساني الحديث، لأن قيمة الشعر ورسالته «لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وظلال معانيه ونبرات عاطفته»"[5]"، وما

1ـــ إبراهيمي بوداود، فونولوجيا التنغيم والنبر في بنية المنطوق العربي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تمنغست، الجزائر، المجلد 8، العدد 5، السنة 2019، ص 207.

2ـــ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 45.

3ـــ حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، ص 09.

4ـــالمرجع نفسه، ص 10.

5ـــ محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، الجزء الأول، د ط، د ت، ص 69.

يرمي إليه من مفارقات دلالية جمالية، «فالألفاظ لا تراد لنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني، فإذا عدمت الذي له تراد، أو اختل أمرها فيه، لم يعتد بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها، وكانت السهولة فيها وغير السهولة فيها واحدا»"[1]، وذلك أن الألفاظ « أدلة على المعاني، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه، فأما أن يصير الشيء بالدليل على صفة لم يكن عليها فمها لا يقوم على عقل، ولا يتصور في وهم »"[2].

ومن ثّم، فإنّ **الخطاب الشعريّ** نسيج لغويّ متماسك لا يقتصر على الفضاء الماديّ الجاف (وحدات صوتيّة منعزلة) فحسب، وإنّما تجسده جملة من الأنساق اللّغويّة المميزة له، تحمل «آفاق دلاليّة وأبعاد جماليّة صوتيّة لا محدودة تأبى الحصر والانغلاق»"[3]" يفضي إليها التحليل الأسلوبيّ.

1- أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، قراءة وعلق عليه: أبو فهر/ محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، دار المدني بجدة، ط03، 1992م، ص 522. **ينظر**: نصر أبو زيد، مفهوم النظم عن عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة النقد الأدبي "فصول" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 05، العدد01، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، ص 14

2- أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، ص 483، **ينظر**: نصر أبو زيد، مفهوم النظم عن عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية، ص 14.

3- طاطا بن قرماز، تضافر السياق الأسلوبيّ الصّوتيّ في لغة شعر محمود درويش، مجلة موازين، المجلد 1، العدد 1، شوال 1440ه/ جوان 2019م، ص 99.

الفصل الثاني

أسس التنظير الفونتيكي والفونولوجي لأسلوبية البناء الصوتي

الأصوات لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها،

وأن ما نسميه مدا ولينا وتكريرا،

يأخذ داخل التركيب دلالة عميقة تؤثر في المعنى بطريقة
ما تزال تحتاج إلى تأمل

سلوم ثامر

تصدير:

مما لاشك فيه، أنّ التسليم بجدلية العلاقة بين المبحث الصّوتيّ والأسلوبيّ لتشكيل المقولات المركزيّة لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، يدفعنا إلى الإقرار بأنّ روافد المعالجة الّتي تستشرفها الأسلوبيّة الصّوتيّة، لا تنفصل عن الإطار التحليليّ الّذي يرتهن إليه علم الأصوات ضمن مسعى توصيف العلميّ للوحدة الصّوتيّة وفقا لمقتضيات التحليل الفونتيكيّ ومستلزمات الاشتغال الفونولوجي، فإذا كانت أسلوبية البناء الصوتي، تحرص على الوقوف على طبيعة الاستخدام الفني والإيقاعي للبنى الصوتية في الخطاب الشعري، فإن روافد هذه المعالجة لا تنفك عن الاستئناس بالإفرازات العلمية التي تمخضت عن مقاربة الصوت اللغوي إن على الصعيد المادي الفونتيكي أم الوظيفي الفونولوجي"[1].

تبعا لهذا الطرح، فإنّ إجرائيّة التحليل الّتي تستند إليها أسلوبيّة البناء الصّوتيّ، تأخذ بنمط المقاربة الفونتيكية الّتي تعنى بتقديم توصيف علميّ لطبيعة التشكل الماديّ للأصوات من جهة، والدور الوظيفي الّذي تؤدّيه هذه الأصوات ضمن نسق معين، أو سياق ما تماشيا مع مقتضيات التنظير الفونولوجي من جهة أخرى.

1- **ينظر:** إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص22.

01-علم الأصوات العام: الرافد الإجرائي لأسلوبيّة البناء الصّوتي:

يتشكل النسيج اللغويّ من مجموعة من البنيات اللغويّة المترابطة فيما بينها، في شكل هرمي تراتبيّ تعاقبيّ، يتصدرها المكون الصّوتيّ بصفته « الحفريّة الأولى لتشكل الخطابات والكلام، والمرتكز الأساس في بناء القاعدة اللغويّة»"[1]"، بتمظهراتها الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة، وذلك وفقا للميكانزمات الّتي يمليها الأداء الفعليّ للكلام، الّذي « لا يصح في حقه أنّ يوجد دفعة واحدة، إذ لابد لأجزائه أنّ تنتظم على سلك الزمن سابقا فلاحقا فتابعا»"[2]"، وهو ما يعكس سلمية التراتب المتعاقب للوحدات الصّوتيّة « ومرد ذلك أنّ مادة الكلمة هي الحروف، والحروف أصوات متقطعة على وجه مخصوص، وهو ما يقود إلى التحديد الاستقرائيّ المتصاعد من الجزء إلى الكل لأنّ الحروف أصوات مفردة إذا أُلِّفت صارت ألفاظا، والألفاظ إذا ضمنت المعاني صارت أسماء والأسماء إذا تتابعت صارت كلاما، والكلام إذا الصق صار أقاويل فتتكامل على هذا النمط مهجة الخطاب »"[3]".

ولئن كان النسيج اللغويّ يتجلى في هيئة تركيبية، تتكون من مجموعة من المتتاليات الصّوتيّة «تتخذ من وحدتي الصامت والصائت أساسا لبنينة معالمها

1ــ إبراهيمي بوداود، الكميات الواصفة للصائت العربي بين التقدير والقياس، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات غليزان، العدد الخامس، ديسمبر 2016م، ص 175.

2 ــ عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 267.

3- المرجع نفسه، ص 254

الفيزيولوجية والفيزيائية»"[1]"، حيث تنحصر الدلالة في درجة الصفر، فإنّ باطنه مجموعة من الدلالات الّتي تتأتى فاعليتها بتضافر الفونيمات فوق المقطعية (النغمية) ***supra–prosodique*** (نبر ــ تنغيم ــ وقف ــ إيقاع)"•"، بتلويناتها الأدائية وفق أسيقة معينة، ومقامات خطابية متعددة.

لا شك أنّ طبيعة النظام الصّوتيّ تتشكل من معلمين متوازيين مختلفين متكاملين في الآن نفسه أحدهما « يعد أساسا للآخر أو مقدم له »"[2]"، معلم طبيعي ملموس ينهض على قرائن مادية منعزلة «مفرغة من الشحنة الدلالية»"[3]"، ومعلم تجريدي محسوس ليس من صميم التركيب اللغوي (خطية اللغة)، وإنّما ينهض على فونيمات ترنيمية تظهر في الأداء التلفظيّ، ومن ثم فإنّ الدّراسة الصّوتيّة تنهض على صعيدين: الفونيتيكيّ والفونولوجيّ، إذ يشتغل المبحث الفونيتيكي على دّراسة الصّوت بمعزل عن صّوت آخر، في حين تلتفت الفونولوجيا إلى دّراسة وظيفة هذا الصّوت داخل خطية اللّغة، ولا سيما أنّ «الفوناتيك خطوة ممهدة للانتقال إلى الفنولوجيا، فالأول يجمع المادة الخام، والثاني يخضع هذه المادة للتقعيد، باستخلاص

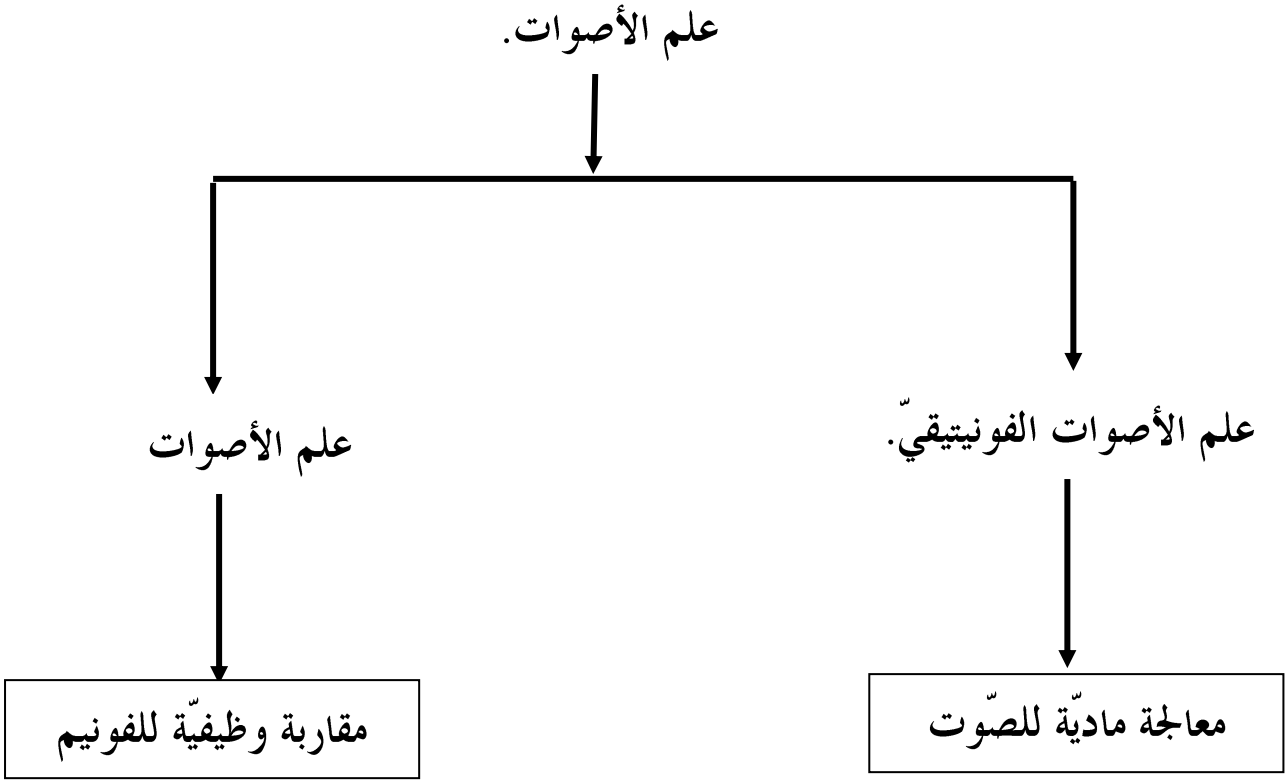
1ــ بن شيحة نصيرة، الوقف بين التطريز الإيقاعي وفاعلية التشكل الدلالي، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات غليزان، المركز الجامعي احمد زبانة، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م، ص 41.

•ــ **الفونيمات فوق المقطعية**: تلونات أدائية اصطلح عليها مبارك حنون بالبنى التطريزية.

2 ــ **ينظر**: عبد الرحمان بن إبراهيم فوزان، دروس في النظام الصوتي للغة العربية، 1428ه، ص 2

3 ــ بن شيحة نصيرة، الوقف بين التطريز الإيقاعي وفاعلية التشكل الدلالي، ص 43.

القواعد والقوانين الكلية من هذه المادة»"[1]" الصّوتيّة، وهو ما يمكن أنّ نقاربه من خلال المخطط التشجيري الآتيّ:



1-1-المكون الصّوتيّ في رحاب المعالجة الفونتيكية:

تتشكل الأنساق الصّوتيّة في أي نظام لغويّ على ثنائية الصامت والصائت التّي تشكل الأساس القاعديّ للنّسيج اللّغويّ في مستواه المقطعيّ، والّتي تشكل بدورها «الوحدة الصّوتيّة الأساسيّة في السلسلة الكلاميّة »"[2]" (**المقطع اللّغويّ**)، فإذا كانت الفكرة هي أساس التعبير، فإنّ **الصائت** هو محرك التركيب (الكلام)

1 ــ كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2000م، ص 10.

2 ــأحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى 1994م، ص 24.

«فالصامت كم نغمي معطل لا تبعث فيه الحياة إلا من خلال الحركة»"[1]"، تحكمهما علاقة تلازميّة، فكما « أنّ الظل والنور أساسيان في إظهار الأشكال بصورة مجسمة، ولولاهما ما وضحت الأشياء المرئية، ولا انبعث منها أي أثر، فكذلك هي الحال بالنسبة **للصائت والصامت** في الصّوت المعبر عن المحسوسات، لأنّ الحركة ليست أصلا مستقلا عن الحروف، وإنّما هي في الواقع جزء منها متمم لها، [....]**فالصامت** يتميز **بالصائت**، والعكس صحيح في جدلية التطور المتمثلة في حركة المادة من الأدنى إلى الأرقى، ومن الأبسط إلى الأكثر تركيبا »"[2]".

استنادا إلى هذا الاستقطاب النظري فإنّ التشكل الجسماني لحدث الكلام"[3]"(التشكل الكلامي) ينبثق من أصغر بؤرة (وحدة) لغويّة، والّتي تتمثل في الصّوت، الّذي يعد «آلة اللفظ والجوهر الّذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف»"[4]"، وتتكشف الملامح الماديّة لهذه الوحدة، عبر تجليات فيزيولوجية وفيزيائية، تعزى إلى الوضعيات والحركات الّتي يتخذها الجهاز النطقيّ أثناء إصدار الأصوات (النطق)، متأثرا بالهواء الخارج من الرئتين بضغط الحجاب الحاجز المار عبر الحنجرة إلى الفم، مشكلا مجموعة من الذبذبات (تخلخلات وتضاغطات)

1 ــ عباس بيومي عجلان، الأداء الفني للنص، ص 247.

2 ــأحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ص 53.

3 ــ ينظر: عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 247

4ــ أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق ، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط05، 1985م، ص 79.

المتعاقبة في الهواء إلى أذن السّامع، « تنتقل عبر الأعصاب السمعيّة للأذن»"[1]" في شكل سيالة عصبية إلى الدماغ، ومن ثم «تتحول النبضات العصبية الصادرة عن الأذن الداخلية ***InnerEar*** إلى أصوات مسموعة مدركة»"[2]". وعليه، فإن الصّوت «ما أثار الأذن لتؤدي إلى إحساس سمعيّ، إلا بتحقق شرطين اثنين هما:

أولا: أنّ تكون ترددات الأصوات واقعة ضمن مدى الترددات السمعية التي تدركها الأذن، وهو المدى الذي يتراوح تقريبا بين (20و2000 ذ/ثا).

ثانيا: أن تكون الأذن الواقعة في مجال الطاقة الصوتية المسموعة، أو قوة إسماع الأصوات(***Sonority***) »"[3]".

1-2- مداخل المقاربة الفونتيكيّة للصّوت اللغوي:

1-2-1- من المنظور اللغوي التراثي:

مما لاشك فيه أنّ الدّرس الصّوتيّ العربيّ التراثيّ، قد انبثقت معالمه التنظيريّة إثر الفاعليّة الفذة الّتي أنتجها الذكاء الفطريّ (الطبيعيّ)، والقراءات التأمليّة لهيئات الأداء التلفظيّ العربيّ (اللسان العربيّ)، حيث كانت ترتهن إلى الحس الذوقيّ والملاحظة الذاتيّة الّتي تميز بها جهابذة اللغة العرب القدماء، إذ تجسدت ممارساتهم

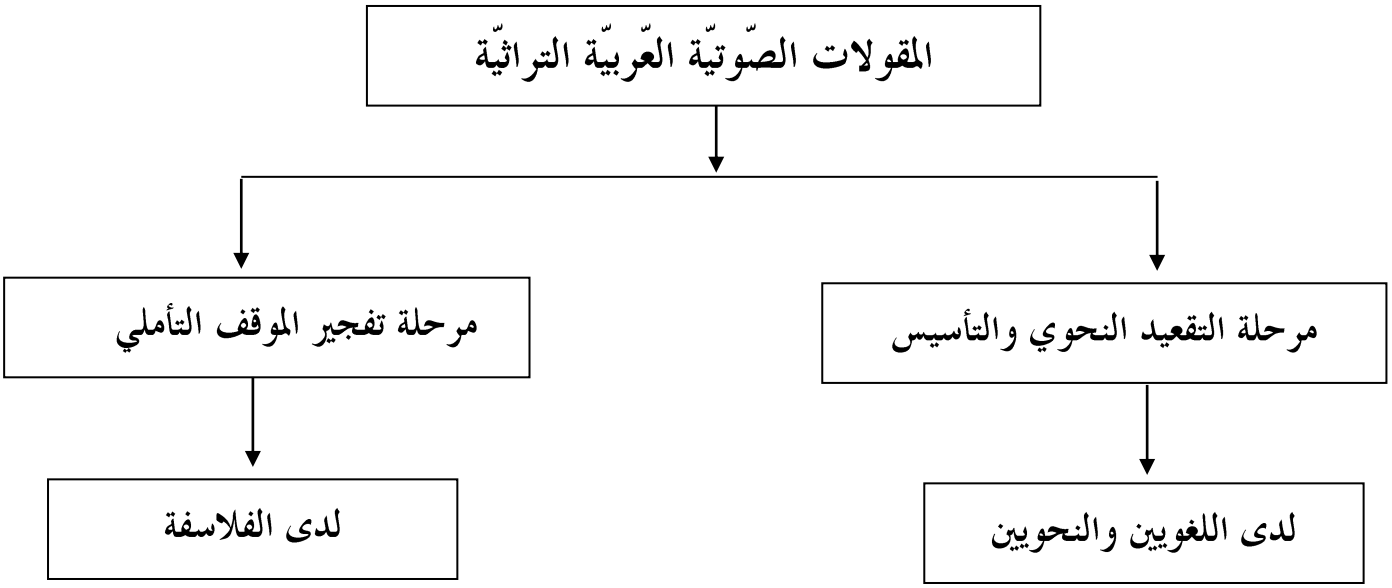
1ـــ خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص 4

2ـــ خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص 7

3 ـــالمرجع نفسه، ص 9.

الصّوتيّة على الصعيدين الفسيولوجيّ والفيزيائيّ وذلك عن طريق تلمسهم وتحسسهم لمناطق النفوذ الصّوتيّ، وهيئات انتقال الذبذبات الصّوتيّة عبر الهواء.

وقد تأسست المقولات الصّوتيّة العربيّة على أساس المرجعيّة التأصيليّة الّتي تجذرت عند النحويين والفلاسفة، والّتي يمكن أنّ نستشف ملامحها من خلال المخطط التشجيري الآتيّ:



ضمن هذا التوجه من الطرح، انبثق أول صنيع لغويّ ساهم في بناء صرح العربيّة عامة والنحو خاصة، معجم (**العين**)"**للخليل ابن أحمد الفراهيدي البصري**" (**ت175ه**)، إذ يعد اللبنة الأولى في تأسيس الدّرس الصّوتيّ العربيّ، حيث « منحت له ولصاحبه الريادة في هذا النوع من الصناعة، فكان هذا المعجم أول معاجم اللغة العربيّة الّتي قدمت مادة مصنفة مضبوطة مستعملة»"[1]"، استوفى فيه « كلم اللغة

1 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، ابرد، الأردن 2010م ص 33

العربيّة شرحا، وبيانا، ودلالة وفق منهج (صّوتيّ، كميّ، تقلييّ)»"[1]"، لم يضاهيه فيه أحد من سابقيه ولم يدانيه أحد من لاحقيه، معتمدا في ذلك « المنطق الرياضيّ»"[2]" الّذي « يعتمد نظرية المجموعات في صيغتها المعاصرة، وحساب الاحتمال الرياضيّ والإحصاء أيضا»"[3]" الّذي اعتمدت عليه جل النظريات اللسانيّة الحديثة(النظرية الخليلية).

في خضم هذه الإفرازات الوصفيّة الصّوتيّة الّتي ارتبطت بإعجازيّة الخطاب القرآنيّ وبلاغة النصوص العربيّة القديمة بوصفهم مدونات معياريّة، كانت سببا في بناء القاعدة اللّغويّة المعياريّة الثابتة، ذلك بخضوع علماء العربيّة بصفتهم **متكلمين ومستمعين مثاليين** «لمرجعية النظام المعرفي الإسلامي »"[4]" وانغلاقهم على اللسان العربي (النص القرآني ـــ الشعر العربي الفصيح ـــ الملفوظ السلقي العرفي البليغ)، حيث « لجأ هؤلاء العلماء إلى الشعر كإحدى معطيات اللغة، واعتمدوا عليه كما اعتمدوا على القرآن الكريم ومحاورات العرب ليستنبطوا قوانين اللغة العربيّة، ومن ثم كشواهد وحجج لأقوالهم ونظرياتهم»"[5]" دون الاحتكاك بالوافد الأجنبي (الثقافة

1ـــ هادي نهر، نحو الخليل من خلال معجمه، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2006م، ص05.

2 ـــ محمد صاري، المفاهيم الأساسية للنظرية الخليلية الحديثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ص 07

3 ـــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 33.

4 ـــالمرجع نفسه، ص 5.

5 ـــ عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، موفم للنشر الجزائر 2012م، ص 28.

اليونانية)، معتمدين في ذلك «أسس إجرائيّة»"[1]" مضبوطة وممنهجة في ممارسة التقنين اللغويّ لا « مجرد التسجيل والتقييد»"[2]"(**التدوين**) للسان العربيّ، وإنّما «**الانتقال باللغة العربيّة من مستوى اللاعلم إلى مستوى العلم**»"[3]"، مما نتج عن هذا التنضيد للنظام الصّوتيّ العربيّ قواعد لغويّة مضبوطة، تعد أنموذجا صوريا.

وعليه، فقد انبثق هذا التصور المنهجيّ مع "**الخليل ابن أحمد الفراهيدي**" وتجسد وتكرس مع عالم النحو "**سيبويه**" (**180ه**) في كتابه "**الكتاب**" الّذي يعد دستور العربية وحافظ أحكامها، منحت له الريادة والسبق بصفته « أول عمل نحويّ كامل يصل إلينا »"[4]" استنادا إلى ما « سجله تاريخ النحو العربيّ [....] بصفته أكبر مشروع علميّ لوصف اللغة العربيّة وتقنينها وتصنيف مستوياتها التخصصية بدرجة عالية من التكامل والتعمق، مشروع يثبت وجود النحو كحقل علميّ مستقل، ويمنحه شروط الأصل الّذي قامت عليه مختلف الدّراسات اللّغويّة بشتى توجهاتها التخصصيّة وأسسها النظريّة »"[5]".

عَرَفَ "**سيبويه**" مدارج الكلام، فصل فيها تفصيلا وذلك وفق منهج علمي مضبوط، في **باب الإدغام** من كتابه (**الكتاب**)، حيث وقف على «أوليات التشكل

---

1 ــ المرجع نفسه،ص 6

2 ــ محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ط10، 2009م، ص80.

3 ــ محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص 80.

4 ــ أحمد مختار عمر، البحث اللّغويّ عند العرب، عالم الكتب القاهرة، الطبعة السادسة، 1988م، ص 92.

5 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 40

الفيزيولوجي للصّوت اللّغويّ وطاقته الفيزيائية الّتي تنهض على أساس نفسيّ بتحسس موضع حدوث الصّوت، واستشعار ذبذباته المتناثرة في الهواء امتثالا لمنطق القياس الذاتيّ»"[1]" العينيّ.

وقف على حروف العربيّة وأحصاها بأنّها تسعة وعشرون حرفا(صّوتا) نحو قوله في باب الإدغام: « هذا باب عدد الحروف العربية ومخارجها، ومهموسها، ومجهورها، وأحوال مجهورها ومهموسها، واختلافها، فأصل حروف العربية تسعة وعشرون حرفا»"[2]" من أقصى الحلق إلى الخيشوم وهي:« الهمزة، والألف، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والخاء، والكاف، والقاف، والضاد، والجيم، والشين، والياء، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال، والتاء، والصاد، والزاي، والسين، والظاء، والذال، والثاء، والفاء، والباء، والميم، والواو»"[3]".

إضافة إلى هذه الأحرف التسعة والعشرون الصحاح الّتي أحصاها **"سيبويه"**، فقد أشار إلى أنّ هناك ستة حروف فرعية، وهي فروع من الأصول (التسعة والعشرين)، «وتكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هنّ فروع، وأصلها من التسعة

1 ــ بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، اللّغة العربيّة وبرامج الذكاء الاصطناعيّ الواقع والرهانات، أعمال الملتقى الوطني، منشورات المجلس 2019، ص 70

2 ــ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الجزء الرابع، الطبعة الثانية 1402ه/ 1982م، الناشر مكتبة الجانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ص 431 .

3 ــالمصدر نفسه، ص 431.

والعشرين، وهي كثيرة يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار»"[1]"، ومؤدي القول أنّها شائعة على الألسن العربيّة وهي:

النون الخفيفة (الخفية): المراد بها الساكنة في نحو: **منك وعنك**، هذه النون يكون مخرجها من الخيشوم مع خمسة عشر حرفا من حروف الفم وهي (القاف والكاف والجيم والشين والصاد والسين والزاي والطاء والضاد والتاء والذال والثاء والفاء) فهي متى سكنت وكان بعدها حرف من هذه الحروف فمخرجها من الخيشوم لا دور للفم في نطقها، ولو نطق بها الناطق أي النون مع أحد هذه الأحرف وامسك أنفه لبان اختلالها، وإنّ جاءت ساكنة قبل حرف من حروف الحلق كان مخرجها من الفم في موضع الراء واللام بينة غير خفية لأنّ النون الخفية إنّما تخرج من حرف الأنف الّذي يحدث إلى داخل الفم، فهي تخفى مع حروف الفم لأنهن يخالطنها، وتكون بينة عند حروف الحلق لبعدهن عن الحرف الّذي يخرج منه الغنة، وإذا لم يكن بعدها حرف البتة تحققت من الفم فتبطل الغنة منها كما في **من وعن** ونحوهما مما يوقف عليه"[2]".

1 ــ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، ص 432.

2 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص43,

الهمزة بين بين: والمراد بها الهمزة الّتي تجعل بين الهمزة والحرف الّذي منه حركتها، فإذا كانت مكسورة كانت بينه الهمزة والياء، وإذا كانت مضمومة كانت بين الهمزة والواو، وإذا كانت مفتوحة كانت بين الهمزة والألف"[1]".

ألف التفخيم: وهي الّتي ينحى بها نحو الواو ومن ذلك كتابة الصلاة والزكاة والحياة بالواو على هذه اللغة في الألف.

ألف الإمالة: وهي الّتي ينحى بها نحو الياء على خلاف الأولى (ألف التفخيم) ويقال لها ألف الترخيم (لأن الترخيم تليين الصّوت ونقصان الجهر فيه وهي بالضد من ألف التفخيم).

الشين التي كالجيم: ففي قولك أشدق، تقريب للشين إلى لفظ الجيم لقرب مخرج الجيم من الدال وتوافقها معها من حيث الشدة والجهر بخلاف الشين التي تباينت عن الدال لهمسها ورخاوتها.

الصاد التي كالزاي: وهي الصاد المشربة صوت الزاي كقولهم في مصدر (مزدر)، ويصدق (يزدق)، وقد قرئ الصراط المستقيم بإشمام الصاد الزاي وهي قراءة حمزة، وفيها أربع قراءات منها الصراط بين الصاد والزاي رواها عريان أبي شيبان قال: (سمعت أبا عمرو يقرأ الصراط بين الصاد والزاي كأنه أشرب الصاد

1 ــالمرجع نفسه، ص 43.

صوت الزاي لأنها أختها في الصفير والمخرج وموافقة للطاء والدال في الجهر فيتقارب الصوتان ولا يختلفان»"[1]".

ذكر "**سيبويه**" وجوه أخرى لأصّوات مسترذلة في اللغة العربيّة، ظهرت نتيجة اختلاط اللسان العربيّ بالأعجميّ، « لا تستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر، ولا هي كثيرة في لغة من ترتضى عربيته وهي: الكاف التي بين الجيم والكاف، والجيم التي كالكاف، والجيم الّتي كشين، والضاد الضعيفة، والصاد الّتي كالسين، والطاء التي كالتاء، والظاء التي كالثاء، والباء التي كالكاف»"[2]".

أحصى "**سيبويه**" جميع الأصّوات الّتي تؤديها ألسنة العرب المستحسنة منها والمسترذلة، وهي حروف لا تظهر في خطيّة اللغة أي في التركيب اللغويّ وإنّما هي **صور نطقيّة تطبيقيّة** لبعض الأصّوات اللّغويّة العربيّة الأصليّة، كان قد جبل عليها آنذاك، وتعودت عليها ألسنتهم، تظهر عن طريق النطق والسماع والمشافهة، «فرضتها سياقات تآلف الحروف على نحو من التناسب والخفة التي انبنت عليها أصول تأليف وبناء أصوات وألفاظ وأبنية وتراكيب اللغة العربيّة»"[3]" تساهم هذه الأصّوات الفروع في تشكيل الدلالة وتغييرها حسب السياق الّتي وردت فيه.

1 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص44.

2 ــ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، ص 432.

3 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص44.

وقد وقف على ميكانيكية النطق متلمسا أماكن النفوذ الصّوتيّ (مراكز حدوث الصّوت)، وذلك امتثالا لمنطق القياس الذاتيّ، متخطيا بذلك المنظومة الصّوتية "**الخليلية**" ليؤسس منظومة صّوتيّة علميّة مضبوطة، تقف على معالم التحليل الفيزيولوجيّ والفيزيائيّ، أصبحت هذه المنظومة الصّوتية "**السيبويهية**" الصوريّة متكأ لغويا لمعظم الدّراسات اللّغويّة الّتي جاءت بعده، وصف أصوات العربيّة وصفا تفصيليا وُفق فيه لأبعد الحدود رغم انعدام الآلات والوسائل التكنولوجيا آنذاك، إذ نجده حصر أصّوات العربيّة في ستة عشر مخرجا "[1]"، انطلاقا من الأدخل في جهاز التصويت إلى الأقرب إلى الشفتين، «تتقاسمها أحياز الحلق، واللسان والشفتين والخيشوم، فللحلق منها ثلاثة مواضع، وللسان منها عشرة، وللشفتين منها اثنان، وآخرها مخرج الخيشوم»"[2]"، وذلك وفق الجدول الآتيّ:

الحيز	المخرج	الحرف
الحلق	أقصى الحلق.	ء ه ا
	وسط الحلق.	ع ح
	أدنى الحلق.	غ خ
	أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى.	ق
	من أسفل من موضع من اللسان قليلا ومما يليه من الحنك الأعلى.	ك
	من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى.	ج ش ي

1 ــ ينظر، المرجع السابق، ص 433.

2 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 45.

	من بين أول حافة اللسان وما يليها (من الأضراس).	ض
	من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا.	ن
اللسان	من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان، ما بيناها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الضاحك والناب والرباعية والثنية	ل
	من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا لانحرافه إلى اللام.	ر
	مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا.	ط د ت
	مما بين طرف اللسان وفويق الثنايا.	ز س ص
	مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا.	ظ ذث
الشفتان	من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العلى.	ف
	مما بين الشفتين	ب م و
الخيشوم	من الخياشيم	النون الخفيفة"[1]"

نلاحظ مما سبق أنّ "**سيبويه**" قسم مخارج الأصّوات اللّغويّة بدقة علميّة عالية برغم غياب المرجعية التقنية، حيث بَيَّنَ جميع الأعضاء النطقية المساهمة والمشتركة في تكوين وحدوث الحرف (الصّوت اللّغويّ)، كما أدرك الأعضاء النطقيّة الفرعيّة المساهمة في حدوث الحرف، متخطيا بهذا المعطى العلمي العاليّ الطرح الصّوتيّ

1 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 47، **ينظر**: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، الجزء الرابع، ص 433 ، 434.

الخليليّ الّذي حصر الأصّوات اللّغويّة في أحياز مختلفة (لهوية، حلقية، شفويه ...)، حيث كان «يعتبر مخرج الحرف من مبدأ تحققه بعضو ثابت أو متحرك، في موضع من مواضع الجهاز النطقي، دون مراعاة أحوال مساهمة باقي الأعضاء في منح خصوصية الانجاز المتميز لكل حرف»"[1]"، ولا سيّما أنّ تلك الأعضاء الفروع المساهمة في تحقيق الصّوت اللغويّ هي الأساس في تميز الصّوت الواحد عن بقية الأصّوات الأخرى.

قطع **"سيبويه"** في مضمار الدّراسة الصّوتيّة شوطا آخر إلى جانب دّراسة المخارج، بصفة أنّ الصّوت اللّغويّ يتوقف على جانبين: جانب « حركي (المخارج) وجانب سمعي (الصفات) »"[2]"، تنبه إلى الهيئات الّتي يكون عليها الصّوت اللغويّ والسمات الّتي يتميز بها، وذلك أنّ كل صوت يحمل صفة أساسيّة وأخرى ثانويّة وصفة تمييزية تميزه عن باقي الأصّوات، خاصة الّتي تشترك في نفس المخرج، « فلولا اختلاف الصفات في الحروف لم يفرق في السمع بين أحرف من مخرج واحد، ولولا اختلاف المخارج لم يفرق في السمع بين حرفين أو حروف على صفة واحدة »"[3]".

1 ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 45.
2 ــ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 46.
3 ــ مكي بن طالب، الرعاية، تحقيق: أحمد حسن فرحات، دار عمار الأردن، الطبعة الثانية 1984م، ص 218.

صنف أصّوات العربيّة معتمدا في ذلك على «معيار تحكم جهاز النطق بالهواء الخارج من الفم»"[1]"، مقسما إياها إلى صفات أساسيّة (الجهر والهمس)، وصفات ثانويّة (الشديدة، البين بين، الرخوة)، وصفات تمييزية منها: الإطباق، الاستفال، التكرار، التفشي، الصفير، الهاوي، القلقة، الانحراف، إلى غير ذلك، نكتفي بعرض الصفات الأساسيّة والثانويّة في هذا الطرح النظريّ، وذلك وفق الجدول الآتيّ:

الصفة	الحرف	التعليل
الهمس	حروفه مجموعة في: سكت فحثه شخص.(س، ك، ت، ف،ح، ث، ه، ش، خ، ص)	حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه.
الجهر	باقي الحروف العربية ماعدا المهموسة.	حَرْفٌ أُشبِعَ الاعتماد في موضعه، ومَنَع النَّفَس أن يجري معه، حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت.
الشدة	يجمعها قولك: أجدك قطبت.	الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، ذلك أنك لو قلت الحج ثم مددت صوتك لم يجري ذلك"[2]"
الرخاوة	كل الحروف العربية غير الشديدة باستثناء العين.	الرخو حرف(يسمح للصوت أن يجري فيه) وذلك إذا قلت الطسّ وانقض، وأشباه ذلك أجرين فيه الصوت إن

1ـــ مهين حلجي زاده، دراسة آراء سيبويه الصوتية في ضوء البحث اللغوي الحديث، التراث الأدبي، العدد الخامس، السنة الثانية، ص 68.

2ـــ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، الجزء الرابع، ص 443.

		شئت.
التوسط	العين	المتوسطة بين الشديدة والرخاوة، تصل إلى الترديد فيها لشبهها بالحاء"[1]".

اكتسب المكون الصّوتيّ موقعا متميزا في الدّراسات اللّغويّة العربيّة التراثيّة النحويّة، الّتي استمدت شرعيتها من بؤرة قرآنيّه وصفية اعجازيّة، تنهض هذه الدّراسات على أسس إجرائيّة ممنهجة، أفرزتها عقلية المرحلة التقليدية، في ظل محددات الذكاء الفطريّ، مما نتج عنها إفراز نماذج تنظيرية للسان العربيّ، تنهض على «المشاهدة الموضوعيّة للأحداث، والاستنباط الاستقرائي للقوانين، والتحليل الرياضيّ الكاشف عن أسرار الظواهر وكل ما يتفرع على ذلك من طرق جزئية خاصة»"[2]تضاهي ما توصل إليه العلم الحديث بمقوماته التكنولوجيا، وهذا إنّ دل على شيء فإنّه يدل على الفطنة والحذق الذي تميز به علماء العرب القدماء، فلولا فكرة «استقراء النص القرآنيّ وتفحص الظواهر اللسانيّة العربيّة من خلال هذا النص الكريم وكلام العرب وأشعارها، واستنباط قوانين العربيّة بهذه الطريقة، واختراع نظام من الرموز الخطية لضبط نص القرآن وتصحيح قراءته (لأول مرة في الخطوط السامية)، [...] لَمَا كانت لدى المسلمين بحوث علميّة في اللسان العربيّ، ولما تمكنوا من ضبط المناهج الدقيقة الّتي عرفت عنهم فيما بعد، فكما أنّ الدّراسات العلميّة للسان العربيّ ما كانت لتتحقق وتمتد مناحيها، وتتسع دائرة الاجتهاد فيها

1ـــ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، المرجع السابق، ص 445.

2ـــ عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، ص53- 54.

[...] لولا هذه الفكرة الأساسيّة الّتي انطلقت منها وتلك الانجازات الأولى الّتي مهدت لها السبل»"[1]" في ضبط اللسان العربيّ، فإذا كانت فكرة توصيف الوقائع الصّوتيّة قد تولدت وانبثقت مع علماء النحو (الخليل سيبويه ابن جني) ، فقد تكرست وترسخت مع الدّراسات الصّوتيّة الفلسفيّة.

1-2-1-1-طبيعة المعالجة الفونتيكيّة للصّوت في ظل الأطروحات الفلسفيّة:

شهدت الدّراسات اللّغوية زخما معرفيا وتحولا فيصليا على الصعيدين الإجرائيّ والابستمولوجيّ، في فترة مابين (القرن الثالث الهجري والقرن الخامس الهجري)، حين «تسربت الفلسفة اليونانية والعلم اليوناني إلى بلاد المسلمين عن طريق التزاوج لّما فتحوا بلاد الأعاجم »"[2]"، حيث أفرز هذا التزاوج « حراكا فكريا شديدا»"[3]"عرفته الساحة اللّغويّة العربيّة آنذاك، كما عرفت « انفتاحا واسعا على علوم الحضارات المتنوعة في أكبر عملية مثاقفة كان من نتائجها المباشرة والطبيعيّة: الاستفادة العميقة من الوسائل المفاهيمية والمنهجية التقنية الّتي يوفرها

1ـــ عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، ص54- 55.

2ـــ فرح ديدوح، دراسة المصوتات العربية عند الفلاسفة المسلمين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2014م، ص 4.

3ـــ حسين الإدريسي، محمد عابد الجابري ومشروع نقد العقل العربي، المراجعة والتقويم: فريق مركز الحضارة، بيروت، ط01 2010م، ص 9.

علم المنطق والفلسفة، استجابة للرغبة في تدعيم فاعليّة التطور العلميّ»"[1]"، وهنا بلغت الساحة اللّغويّة العربيّة ذروة سنامها نضجها وازدهارها.

بيّد أنّ هذا التداخل كان له صدى وتأثيرا على علماء العرب في تلك الفترة، حيث «تأثروا بهذا الجو الثقافيّ العام الّذي عاشوا فيه، وانعكس هذا التأثير على بعض عناصر تفكيرهم في طرق ودّراسة اللغة وآليات البحث في قضاياها النحويّة، والصرفيّة، والصّوتيّة...»"[2]".

على إثر هذا الحراك والتداخل الحاصل بين المعارف والعلوم في الممارسة التراثيّة العربيّة، تحول الدرس اللغوي العربيّ عامة والدّرس الصّوتيّ من "**النظام الفقهيّ الإسلاميّ**" إلى "**النظام الفلسفيّ**"، إذ «تبددت سلطة النظام المعرفيّ الفقهيّ والكلاميّ الإسلاميّ بعض الشيء في مجالات التفكير والتقنين اللّغويّ العربيّ»"[3]" وتبدد معه ذلك الإرث "**السبويهي**" الّذي هيمن على المنظومة الصّوتيّة النحويّة التراثيّة ردحا من الزمن.

في خضم هذا التلاقح المعرفيّ الفكريّ والتكامل العلميّ، الّذي حصل في تلك المرحلة الفيصليّة، انبثق مجموعة من نجوم العرب، عُرِفُوا بثقافتهم الموسوعيّة، خاضوا في ميادين العلم من (علم اللغة، علم الفلسفة، علم المنطق، علم الموسيقى، علم

1ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 5.

2ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص07-08.

3ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 7

التشريح)، «فقد كان العالِم (بكسر اللام) العربيّ موسوعيا يحيط بمجالات علميّة متعددة، فهو في آن واحد فقيه وفيلسوف ومتكلم ولغويّ»"[1]"، تركوا لنا تصانيف ودّراسات علميّة متعددة أشهرها تصانيف "**أبو نصر الفارابي**"(**ت339هـ**) (**الموسيقى الكبير** وكتاب **إحصاء العلوم**)، وتصانيف "**إخوان الصفا وخلان الوفا**" (**334ه**) (**الرسائل**)، وتصانيف الطبيب الفيلسوف "**ابن سينا**" (**ت428 هـ**) (**الشفاء، رسالة أسباب حدوث الحروف**)، « هذه التصانيف وإنّ اختلفت في المعايير العمليّة وفي الأهداف الّتي وجهتها، فتتردد بين الأهداف التقنيّة والأهداف التعليميّة، فإنّها توضح كامل التوضيح النزعة التكامليّة الّتي كانت تطبع النظريّة التراثيّة للمعرفة، فقد كانت هذه النظريّة مبنية على الاقتناع التام بتقارب العلوم وتشابهها، وبفائدة ترتيبها حتى تبرز علاقات هذا التقارب والتشابه »"[2]"، فعلم يكمل علم .

هذا، فإذا تمعنا في طبيعة الإفرازات الّتي انتهى إليها الحقل الفونيتيكيّ بشقيه الفسيولوجيّ والفيزيائيّ في الدّرس الصّوتيّ التراثيّ مع الفلاسفة المسلمين، فإنّنا نقف على ذلك التقاطع الحاصل بين حقل اللّغة وحقول معرفيّة مجاورة، إذ انفتح الحقل اللّغويّ على حقول معرفيّة مجاورة مستقلة عن طريق الترجمة، « سميت بالعلوم

1ــ طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، الطبعة الثانية، ص 30. وينظر: محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، الطبعة الرابعة 1985م، ص 58.

2ــ طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، ص 89-90.

الدخيلة لأنّ العرب لم يعرفوها من قبل وهي علوم: الهندسة والحساب والفلك والموسيقي والطبيعة والطب والفلسفة والمنطق »"[1]" الفيزياء وعلم التشريح، بعدما كان منغلقا على اللسان العربي ومسلما وممجدا للإفرازات **"السبويهية"** بصفتها قواعد وقوالب صورية معيارية لا يمكن للمتلقي إلا الأخذ والتسليم بها، « أدى ذلك التفاعل بين العلوم إلى امتزاج مصطلحات العلم الواحد بمصطلحات غيره من العلوم »"[2]"، حيث اخترقت مساحة الدرس الصّوتي مصطلحات جديدة لم يكن لها صدى في المنظومة الصّوتية النحوية التراثية (**الخليل، سبويه، ابن جني**)، كمصطلح القرع، القلع، التموج، الحبسات، الغضاريف، النغم، الثقل، الحدة،... إلى غير ذلك من المصطلحات الصّوتية، حلت مفاهيم مغايرة لما كان سائدا في المعطى **السبويهي والخليلي**، حيث عوض مصطلح النفس بمصطلح الهواء، ظهرت مصطلحات جديدة لتدليل على هيئة الصوت (صفات مركبة، صفات مفردة) إلى غيرها من المفاهيم والمصطلحات الجديدة الّتي طرقت باب الدّرس الصّوتيّ، وهذا ما سنتطرق إليه في خضم إفرازات هذا المبحث العلميّ التعاقبيّ، مركزين على تراتبيّة العلماء، وفاء لمطامح البحث أخذا بقول **"الغزالي"** في **"ميزان العمل"**: « على المتعلم أنّ لا يخوض في فنون المعرفة دفعة، بل يراعي الترتيب، فيبدأ بالأهم فالأهم،

1ـــ أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، قدم له وشرحه وبوبه: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1996م، ص 5

2ـــطه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص 90

ولا يخوض في فن حتى يستوفي الفن الذي قبله، فإنّ العلوم مرتبة ترتيبا ضروريا وبعضها طريق إلى بعض، والمُوَفَقُ مراعي ذلك الترتيب »"[1]".

1-2-1-2-المقاربة الصوتية التراثية ومعالم الانفتاح على علم الموسيقى:

ولئن انحصر المد التحليليّ للدّرس الصّوتيّ العربيّ التراثيّ في التأسيس القاعديّ بالاتكاء على الحس الذوقيّ والملاحظة العينية (النحويين)، والتسليم الكليّ **للأنموذج السبويهي**، فإنّ إجرائيّة الدّرس الصّوتيّ الفلسفيّ انقادت نحو مصير **"التمثل أو الإسقاط الاستعاري"**، وذلك إثر انفتاحه على آفاق معرفية جديدة، وضعت الدّرس الصّوتي في موقع متميز من الدّراسات اللّغويّة التراثيّة، حيث اتكأت في الطرح الفونيتيكيّ على **"الحس الموسيقي"**، فكان أنّ انعتقت من أسر **"الحس السبويهي"**،« لترتاد أفاقا تحليلية جديدة اخترقت حدود»"[2]" علم الموسيقى وعلم التشريح، أفضى ذلك لإفراز مميز، ساهم في « ترسيخ معارف جديدة تتأسس على قيمة البرهنة والتعليل لكل اختبار، وفي كل دّراسة »"[3]".

ولما كانت طبيعة الاشتغال الصّوتي ترتهن إلى الحس الموسيقى، ظهر المعلم الثاني فيلسوف العرب **"أبو نصر الفارابي (259 ـــ 339ه)** معلنا عن انبثاق أول صنيع لغوي علمي موسيقى، كتاب **"الموسيقى الكبير"**، تميز فيه بطرح علميّ مغاير

1ـــ طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، ص 90، **ينظر**: الغزالي، ميزان العمل، ضمن النصوص المختارة في الفكر الأخلاقي العربي، ماجد فخري، الجزء الأول، ص 209.

2ـــ إبراهيمي بوداود، فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، ص 5

3ـــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 8

ورؤية لغوية ثاقبة، متلمسا فيه الهيئة الفسيولوجية والفيزيائيّة للمنطوق العربيّ، اهتم فيه بالموسيقى باعتبارها علما « يعرف أصناف الألحان وعلى ما منه يؤلف »"[1]"، وبصفتها علما رياضيا يعرف أصناف الألحان والنغم.

هذا، فإذا كانت إجرائيّة " **المقاربة الاستعارية**""●" قد انبثقت مع مؤسس علم الأصّوات العالم الفذ "**ابن جني**"، فقد تكرست مع الفيلسوف "**أبو نصر الفارابي**"، ذلك جراء انفتاح حقل اللغة على حقول معرفية مجاورة، ولا سيّما تقاطع علم الأصّوات مع علم الموسيقى، حيث اهتدى "**الفارابي**" إلى "**ملمح إبداعي**" حين شبه « الجهاز المصّوت وبعض الآلات الموسيقية»"[2]"، وهو ما تجسد بشكل جلي من خلال قوله: «والذي يحاكي الحلوق من الآلات ويساوقها أكثر من غيرها هو الرباب، وأصناف المزامير، ثم العيدان ثم المعازف وما جانسها »"[3]"من الآلات التي يسري فيها الهواء معلنا عن حدوث صّوت يتباين بين قوي وضعيف، وذلك أن « أسباب الحدة والثقل في النغم الإنسانية هي بأعيانها أسباب الحدة والثقل في النغم

1ـــ أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، ص 60

●- انبثقت **إجرائية المقاربة الاستعارية** مع ابن جني وتعززت مع أبو نصر الفارابي رغم معاصرتهما (القرن الثالث والرابع الهجري)، ذلك راجع إلى توجه كل عالم، فابن جني عالم لغوي، في حين أن أبو نصر الفارابي كان موسوعيا (لغوي، فلسفي، موسيقى...) ، حصر جل العلوم في كتابه المشهور (إحصاء العلوم) على نحو قوله: « قصدنا في الكتاب أن نحصي العلوم المشهورة علما علما، ونعرف مجمل ما يشتمل عليه كل واحد منها، وأجزاء كل ما له منها أجزاء، ومجمل ما في كل واحد من أجزائه » أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، ص 15.

2ـــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي،ص 113

3ـــ أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة مصر، د ت، ص 80

المسموعة من المزامير، فإنّ الحلوق كأنها مزامير طبيعية، والمزامير كأنّها حلوق صناعية »"[1]"، « فالحلق كأنّه مزمار مخلوق، والمزمار كأنّه حلق مصنوع، والناطق بالحرف إذا نطق بتسريب الهواء المحتضن في رئته وما حواليها من التجاويف، فنطقه جملة إلى خارج، كان كالزامر إذا زمر بتسريب الهواء الداخل في المنفخ الخارج من الثقب المقابل له [....] واختلاف مخارج الحروف يشبه بوجه ما اختلاف الثقب والتعدد في آلات النطق، وهي الحنك واللسان وأجزاؤه والأسنان والشفتان والخيشوم واللهاة والحنجرة، فالثقب في المزمار بمثابة المخارج في الجهاز المصّوت»"[2]"، يؤدي وظيفتها التصويتية نحو استعاري، فكما أن النفس يمر عبر المخارج ليفرز أصوات متباينة من حيث الهمس والجهر، والشدة والرخاوة وغيرها من الملامح التميزية، فإن ملامسة الهواء لأنامل العازف عبر خروق الناي، بترددات مختلفة ونسب انحباس متباينة، تؤدي إلى اختلاف في النغم والصّوت، «فاختلاف الأنامل على الثقب يؤدي إلى اختلاف النغمة، كذلك اختلاف حبس أو تضييق الهواء من مخرج إلى مخرج يؤدي إلى اختلاف الأصّوات»"[3]" اللّغوية، «فإذا دفع الإنسان هواء التنفس إلى خارج جملة واحدة وترفق لم يحدث صّوت محسوس، وإذا حصر الإنسان هذا الهواء في رئتيه وما حواليها من أسفل الحلق، وسرب أجزاءه إلى خارج شيئا شيئا على اتصال، وزحم به مقعر الحلق وصدم أجزاءه حدثت حينئذ

1ـــالمرجع نفسه، ص 1066.

2ـــ عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن عمان، الطبعة الأولى 2010م، ص 50

3ـــ- عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، ص 50

نغم، بمنزلة ما تحدث بسلوك الهواء في المزامير، فإذا ضيق مسلكه كانت النغمة أحد، وإذا وسع كانت النغمة أثقل»"[1]"، فمن كان سببا للحدة والثقل في الآلات النغمية الصناعية، كان سببا في أعضاء النطق البشرية.

1-2-1-3-الصّوتيات التراثيّة ومعالم التشريح الفيزيولوجيّ:

مما لا ريب فيه أنّ حقل النظام الصّوتيّ العربيّ التراثيّ الّذي « تمثل وجوده الإجرائيّ في رحاب الذكاء الفطريّ »"[2]"، والّذي أفرز قواعد توصيفيّة ونماذج تنظيريّة ترتكز على « أساليب خاصة لوصف النظام الصّوتي العربي وتحليل ظواهره المختلفة اعتمادا على أسس إجرائيّة تقتضيها مجموع المبادئ والقوانين المنظمة لنوع العلم المؤطر لهذا النوع من الدّراسة»"[3]"، لم يبق حبيس المعالجة الذّاتيّة المرتهنة لمبدأ ملامسة النفس وتحسس مواضع حدوث الصوت، وإنما تجاوز هذا الملحظ ليطاول آفاق التحليل التجريبي، الذي يأخذ بالنتائج التي أفرزتها بعض تجارب التشريح، باعتماده نماذج تجريبيّة تطبيقيّة مكنته من تلمس الصّوت على الصعيدين الفسيولوجيّ والفيزيائيّ.

في خضم هذا التراكم المعرفيّ، وإزاء هذه القفزة النوعيّة الّتي عرفتها الساحة الصّوتيّة التراثيّة بانتقالها من مرحلة **التوصيف الذّاتيّ** إلى مرحلة **التوصيف المباشر**،

1ـــ أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص 1066.

2ـــ بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، ص 69

3ـــ مصطفى بوعناني، في الصّوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 10

ظهر ما يعرف **بالتشريح العلميّ** في القرن الخامس الهجريّ مع « أكبر فيلسوف وأكبر طبيب أنتجته المدرسة الفلسفيّة في المشرق»"[1]"شيخ العربية **"ابن سينا"** (**ت428)** الّذي تحققت معه «آخر شروط الاكتمال والنضج »"[2]" في الدّرس الصّوتيّ على الصعيدين الفسيولوجيّ والفيزيائيّ.

وقد تجلى ذلك من خلال مؤلفاته الّتي تطرق فيها إلى دقائق وحقائق الصّوت اللّغويّ، منتهجا في ذلك منهجا مغايرا لسابقيه، معولا في ذلك على **علم التشريح الذاتيّ**، إذ استقر في الأخير على « ما يشبه نظريّة فيزيولوجيّة قائمة على معايير علميّة»"[3]"، جمع فيها بين «حكمة الحكماء، ودقة اللسانيين وتشريح المشرحين فجاء آية في الدقة وعلما بارزا فاق فيه الكثير من المحدثين بأـــدواتهم وأجهزتهم الحديثة »"[4]"، فقد جاء حديثه عن الصّوت وانتشاره في الهواء ووصوله إلى الأذن وإدراكها له « حديث عالم الفيزياء العارف بخبايا الأجرام وقوانين حركاتها وسكناتها، وتجاذبها وتنافرها، كما جاء كلامه على تشريح الحنجرة واللسان كلام الطبيب الجراح، الواقف على دقائق علم التشريح وجزيئات أعضاء الجسم الإنساني، وتمثلت الجدة أيضا في دقة وصف أصّوات العربية، إذ مكنه حسه

1ـــ محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، ص 39

2ـــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 129.

3ـــ بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، ص 72.

4ـــ سليمان الحسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ص 7

الموسيقى وعلمه بالتشريح من تحديد مخارج الأصوات بدقة متناهية، لم يزد المحدثون على أكثرها إلاّ تغيير بعض المسميّات»"[1]".

أثبت الدّرس اللّغويّ الحديث أنّ الصّوت ظاهرة فيزيائيّة مدركة سمعيا، يستوجب وجود جسم في حالة اهتزاز أو تذبذب، ينتقل عبر وسط ماديّ معين في شكّل تخلخلات وتضاغطات "**موجة صوتية** " إلى أذن السامع.

وقد أشار"**ابن سينا**" في كتابيه "**الشفاء**" و"**أسباب حدوث الحروف**" إلى أن سبب حدوث الصّوت يتأتى إثر عمليتي القرع والقلع وهو ما يتضح من خلال قوله: «الصّوت بين الواضح من أمره أنه أمر يحدث وأنه ليس يحدث إلا عن قلع أو قرع، وأما القرع فمثل ما يقرع صخرة، أو خشبة فيحدث صّوت، وأما القلع فمثل ما يقلع أحد شقي مشقوق عن الآخر كخشبة ينحي عليها بأن يبين أحد شقيها عن الآخر طولا....»"[2]"، ينتشر في الهواء في شكل موجات حركية، «فالصّوت تموج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان»"[3]"، يساهم في إحداث اضطراب واهتزاز في وسط ما، فيكون «مع كلّ قرع وقلع حركة للهواء أو ما يجري مجراه، إمّا قليلا برفق، وإمّا دفعة على سبيل تموّج أو انجذاب بقوة، وقد

1ـــ مولاي عبد الحفيظ طالين، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، الجزائر، العدد 2، جانفي سنة 2009م، ص 77.

2ـــ ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله)، كتاب الشفاء الفن السادس من الطبيعيات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988، ص 82.

3ـــ ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، ترجمة: محمد حسان الطيان ويحي مير علم، ـــتقديم ومراجعة: الدكتور شاكر الفحام ، الأستاذ أحمد راتب النفاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دط، دت، ص 56.

وجب هاهنا شيءٌ لابدّ أن يكون موجود عند حدوث الصّوت، وهو حركة قويّة من الهواء، أو ما يجري مجراه »"[1]"، فالأوساط الغازية والسائلة سهلة الاختراق لمرونة أجزائها، تُحدثُ في أجزائها اهتزازات تنتقل متعاقبة في شكل موجات ميكانيكية وصولا للأذن « فإذا انتهى التموّج من الهواء أو الماء إلى الصِّماخ، وهناك تجويف فيه هواء راكد يتموّج بتموّج ما ينتهي إليه، ووراءه كالجدار مفروش عليه العصب الحاس للصّوت أحسّ بالصّوت»"[2]"، أو بعبارة أخرى « ثمّ يصل ذلك التموّج إلى الهواء السّاكن في الصِّماخ وإلى ذلك العصب المفروش في سطحه»"[3]"، فيحدث اهتزازات فيه أي في طبلة الأذن البشرية، تصلها على شكل طاقة من الخارج، تؤدي إلى إحساس سمعي مدرك.

في ظل الإغراءات التّي حفل بها الدّرس الصّوتيّ العربيّ آنذاك، تمكن الدرس الصوتي من التخلص من البعد التقليدي لينفتح الحقل الصّوتي على معالم تطبيقية إجرائيّة أتاحها التشريح العلميّ، مما مكن **"ابن سينا"** من استشراف معالم الصّوت الفيسيولوجية والفيزيائية المباشرة، حيث أدرك كل « الأعضاء المساهمة في عملية إنتاج الصّوت اللّغويّ وإدراكه، وتحديد الكيفيات الّتي تساهم بها في تأدية هاتين الوظيفتين: النطقيّة والسمعيّة»"[4]"، كما تمكن من الوقوف على ميكانيكية التصويت

1ــ ابن سينا، الشفاء الفن السادس من الطبيعيات، ص 83.

2 ابن سينا، الشفاء الفن السادس من الطبيعيات ، ص 84.

3 ــ المرجع نفسه، ص 104.

4ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 134.

البشري الواقفة على الوترين الصوتيين على نحو قوله: «الصّوت فاعله العضل التّي عند الحنجرة، بتقدير الفتح وبدفع الهواء المخرج وقرعه، وآلته الحنجرة، والجسم الشبيه بلسان المزمار، وهي الآلة الأولى الحقيقية، وسائر الآلات بواعث ومعينات، وباعث مادته الحجاب وعضل الصدر، ومؤدى مادته الرئة، ومادته الهواء الذّي يموج عن الحنجرة»"[1]".

إنّ هذا الطّرح العلميّ العاليّ لحقيقة التوصيف الفسيولوجيّ، كان بمثابة نقلة نوعية في الدّراسة الصّوتيّة العربيّة التراثيّة وإرثًا علميا لا يمكننا الاستغناء عنه، أو تجاوزه بأي حال من الأحوال، بل كان انطلاقة حقيقية للنفاذ والولوج إلى ميدان الدّراسات الصّوتيّة في ظل شح الإمكانيات والأدوات الإجرائيّة المحدودة آنذاك.

1-2-2-من المنظور اللّغوي الحداثي:

عرفت الدّراسات الصّوتيّة تحولات منهجيّة وإجرائيّة في الآونة الأخيرة، على الصعيدين الفونتيكيّ(الفيزيولوجيّ والفيزيائيّ)والفونولوجيّ، تساوقا والانعطاف النظريّ والمنهجيّ والإجرائيّ الّذي مسّ الدّراسات اللسانيّة الحديثة، اتخذت -على إثرها- الدّراسات الصّوتيّة الحديثة منحى مغايرا لما كان سائدا، تحولت بموجبه «من الافتراضات النظريّة المجردة إلى الملاحظات العلميّة»"[2]" الدقيقة، حيث استجابت

[1]ـــ الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن علي بن سينا، القانون في الطب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1999م، الجزء الأول، ص 225.

[2] ـــ محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار الغريب، القاهرة، مصر، سنة 2001م، ص 18، **ينظر**: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 205

لإفرازات الوضع الابستيمولوجي(المعرفي) الجديد الّذي أفرزه الزمن التقنيّ، والّذي وضع الدّرس الصّوتيّ في «موقع متميز من المقاربات الرقميّة »"[1]" الآليّة، «الأمر الذي جعل الدّراسة الصّوتيّة ترقى إلى مستوى الدّراسة العلميّة الموضوعيّة، على الرغم من اختلاف الحالات العضويّة والعادات النطقيّة من مجتمع لغوي إلى آخر»"[2]" اخترقت في ذلك مجالات «التشريح الاختباريّ، وتحليل الأشعة»"[3]" الصّوتيّة السينية.

المقولات الصّوتيّة الحديثة

النظريات اللسانيّة الحديثة **التقنية الإجرائيّة والمختبريّة.**

في ظل هذا الطرح، وبناء على هذا التوجه، انصرف البحث الصّوتيّ الحديث ليباشر تأسيس مقولات صّوتيّة جوهريّة تعد روافد ومعالم مركزيّة للدّرس الصّوتيّ الحديث، لا سيّما المقولات الصّوتيّة الفونيتقيّة الّتي تعمد إلى استجلاء السمات النطقيّة والمقومات الفيزيائيّة للصّوت اللّغويّ، بوصفه «حقلا معرفيا، يتعامل مع

1 ــإبراهيمي بوداود، حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد المعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان الحاج صالح أنموذجا"، جسور المعرفة، العدد 1، المجلد 5 ، الجزائر ، مارس 2019م، ص 17.

2 ــ أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 205.

3ــ رابح بحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، ص 01.

الأنموذج الصّوتيّ بمنطق ماديّ»"[1]" مجرد، منعزل عن السياق، بعيدا عن وظيفته ومعناه داخل نسقية اللغة.

ولئن كانت الدّراسات الصّوتيّة التراثيّة قد ألمت «بأكثر الجوانب العلميّة الّتي ينهض عليها الدّرس الصّوتيّ بتفريعاته الفيزيائيّة والفيزيولوجيّة من خلال صنافة المخارج والأوصاف»"[2]"، بالارتهان إلى معايير المقاربة الذاتيّة الذوقيّة وإجرائيّة القياس النفسيّ، حيث كان «عملهم لا يتعدى التجربة الذاتيّة والملاحظة المباشرة»"[3]"، فإنّ الدّرس الصّوتيّ الحديث قد انفتح على العديد من الآفاق المعرفيّة المجاورة، خطى على –إثرها- خطوات نوعيّة مفرزا بذلك أفاقًا وأبعادًا إجرائية علميّة موضوعية صلبة، «تساوقا وإفرازات التطور التكنولوجيّ الّذي ارتهن إلى سندات التحاليل المخبريّة لمادة الصّوت اللّغويّ، حيث أفضى ذلك إلى جملة من النتائج اليقينيّة الّتي صوبت بعض المفاهيم الّتي اكتنفها اللبس والغلط، بخاصة تلك المفاهيم الّتي تعلقت بكيفية حدوث الصّوت اللّغويّ وكيفية تشكله. ومن ثم، تأثيره على الأنساق الملفوظة لسلاسل الكلام والخطابات المنطوقة»"[4]".

1ـــ بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص68.

2ـــ إبراهيمي بوداود، مفهوم الخفة والثقل في المدونة الصوتية العربية، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، العدد 9، جوان 2019، ص 113.

3 ـــ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2014م، ص 85.

4 إبراهيمي بوداود، مفهوم الخفة والثقل في المدونة الصوتية العربية، ص 113.

1-2-2- 1-المقولات الفيزيولوجيّة الحداثيّة:

ساهم التجاوز الإجرائيّ الّذي شهده الدّرس الصّوتيّ العربيّ، في ارتياد آفاق بحثية استجابت للشروط العلميّة الّتي اشترطت حضور الآلة، لتقديم توصيف ماديّ للصّوت اللّغويّ، وهو ما دفع إلى الانفتاح على البعد التشريحيّ العلميّ الّذي فرضه الوضع المعرفيّ الجديد.

وقد أفضى هذا التحول الإجرائيّ على الصعيد الفيزيولوجيّ، الّذي انبثق مع الوضع الابستيمولوجي العلميّ الجديد، إلى تقديم صياغة جديدة لمواضع حدوث الصّوت اللّغويّ في الجهاز النطقيّ، نوردها على النحو الآتيّ"[1]":

الحنجرة*Larynx* : هي صندوق غضروفي متصل بالطرف الأعلى للقصبة الهوائيّة، تساهم في عمليتيّ الشهيق والزفير، ويتم اعتراض الهواء في الحنجرة قبل غيرها من أعضاء النطق من أجل إنتاج الأصوات.

---

1 ــ**ينظر**: عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1992م، من ص 52 إلى ص 70. **ينظر**:سمير شريف استيتية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر "عمان " الأردن، الطبعة الأولى 2003 م، ص 19. **ينظر**:إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عن العرب، دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1983م، من ص 13 إلى ص 17، **ينظر**: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 195 وما بعدها، **ينظر**: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، من ص 18 إلى ص 21. **ينظر**: كمال بشر، علم الأصوات، من ص 134 إلى ص 142، ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، من ص 26 إلى ص 42، **ينظر**: محمد جواد النوري، علم أصوات اللغة، من ص 62 و ما بعدها.

تتألف من مجموعة من الغضاريف والعضلات والأعصاب، والأوعية الدموية والأغشية والأربطة، أهم هذه العضلات والغضاريف، عضلتان يطلق عليهما اسم الوترين الصوتيين، يقسمان الحنجرة إلى حجرتين: عليا وسفلى.

تتحرك الحنجرة إلى الأعلى والأسفل، كما تتحرك إلى الخلف والأمام، حيث يساهم هذا التذبذب الحنجري في عملية النطق، لأنه يغير من شكل حجرة الرنين وحجمها، فتؤثر بالتالي على نوع الرنين الحنجري.

الوترين الصوتيين*Vocal Chords*: ويصطلح عليهم بالحبال الصوتية، وهي عبارة عن رباطين من العضلات مرنيين يشبهان الشفتين، ويتصل بهما نسيج، يقعان متقابلين على قمة القصبة الهوائية، ويمتدان بشكل أفقي من الخلف إلى الأمام، يتمتعان بقدرة كبيرة على إحداث أنماط متنوعة ودقيقة من التدخل والاعتراض لمجرى تيار الهواء، ويعود ذلك إلى طبيعة تكوهما الغشائي والعضلي.

المزمار: هو الفراغ الحاصل بين الوتران الصوتيان وله غطاء يسمى لسان المزمار ***(The Epiglottis)***، وهو بمثابة صمام أمان، يحمي طريق التنفس أثناء عملية البلع، وظيفته الصوتية تتمثل في " التأثير على نوع الحركات، فهو يجذب إلى الخلف عند النطق بالفتحة الموجودة في كلمة (طاب) والضمة الموجودة في كلمة (صورة) ويجذب إلى الأمام عن النطق بالحركتين الموجودتين في الكلمتين (مين) و (فين) في

المصرية، وذلك كلمة(هَين) في لهجة شمال بغداد وكلمة (وين) في لهجة جنوب البصرة".

الحلق*Pharynx*: قناة تعلو الحنجرة، يتفرع من الأعلى إلى اتجاهين: اتجاه الأنف(**التجويف الأنفي**)، واتجاه الفم(**التجويف الفموي**)، وهو كحجرة رنين أو كفراغ رنان يضخم بعض الأصوات ويكسبها درجة علو وكثافة بعد صدورها من الحنجرة، يساهم في تغيير طبيعة الصوت، ولولها ، مع غيرها من حجرات الرنين، لما اكتسبت الأصوات الصادرة من الحنجرة ما لها من قوة إسماع.

الفراغ الأنفي أو التجويف الأنفي*The Nasale Cavity*: يتصف هذا التجويف بالثبات في شكله وأبعاده، تجويف يندفع النفس من خلاله إلى الخارج عند نطق بعض الأصوات **كالميم والنون**، حيث يقفل معه الفم، ويبقى تيار الهواء متجها نحو الفراغ الأنفي حيث يخرج من فتحتي الأنف، وتسمى هذه الظاهرة **ظاهرة الأنفية**، في حين يبقى مجرى الفم والأنف مفتوحين، مع إبقاء الحنك اللين، منخفضا، فيخرج الهواء من التجويفين الفموي والأنفي، ذلك مع بعض الأصوات وتسمى هذه الظاهرة **ظاهرة التأنيف**، ويستعمل عند الكلام كفراغ رنان لضخ الأصوات المنطوقة، يقوم بدور حجرة رنين لا أكثر.

اللهاة Uvula: قطعة لحمية صغيرة قصيرة مرنة تشرف على الحلق في أقصى الفم، تتدلى من الأعلى إلى أسفل الطرف الخلفي للحنك اللين، ودورها واضح في تشكيل صوت القاف العربية.

اللسان*Tongue*: يعتبر اللسان العضو المهم في تشكيل بنية العملية النطقية، عضو مرن كثير الحركة في الفم عند النطق، ينتقل من وضع إلى آخر يكيف الصوت اللغوي حسب أوضاعه المختلفة، وينقسم إلى خمسة أقسام: نهاية اللسان (حده، الذّولق)، طرف اللسان، وسط اللسان (مقدمته، أقصى اللسان (مؤخرة) اللسان، أصل اللسان(جذره).

الحنك*Palate*: يتصل باللسان وينقسم إلى: الحنك الأعلى، سقف الحنك،أقصى الحنك.

الشفتان*Lips*: غطاء للأسنان والتجويف الفموي كله، تنقسم كل واحدة من الشفتين إلى قسمين، قسم داخلي ويسمى باطن الشفة، وقسم خارجي ويسمى ظاهر الشفة، فهما عضوان مهمان في عملية التأثير على صفة الصّوت ونوعه، لما يتمتعان به من مرونة تمكنهما من اتخاذ أوضاع وأشكال مختلفة من الانفراج والإغلاق لفتحة الفم، والاستدارة والانبساط والإطباق، تساهمان بشكل كبير في رسم أبعاد الصّوت اللّغويّ.

الأسنانTooth: يشتمل الفراغ الفمويّ، في الفكين الأعلى والأسفل، على اثنتين وثلاثين سنا متماثلة في التوزيع نوعا وكما في الفكين المذكورين، وذلك على النحو التاليّ: القواطع، الأنياب، الأضراس الأمامية، الأضراس الخلفية، تضطلع بدور مهم في بناء معالم البنية الصّوتيّة وتحديد أشكالها، كما تؤثر في الكمية الاندفاعية لهواء الرئتين، حيث تخضعه إلى نسب متفاوتة من الانسياب، أو التوقف، أو الحد من حركته بمساعدة اللسان.

1-2-2-2-المقولات الصّوتيّة الفيزيائيّة الحديثة:

يتأسس الدرس الصّوتي على مبحثين مختلفين: «حركي (المخارج) ومعلم سمعي (الصفات)»"[1]"، يتأتى للصوت أثناء الأداء التلفظيّ تحقق هيئات مختلفة تميز كل صّوت عن صّوت آخر، حيث يحمل كل صّوت ثلاثة صفات: صفة جوهريّة(أساسيّة)، صفة ثانوية وصفة تمييزيّة"•"فارقة، وهذه الصفات « تمكّن من تحديد الصّوت، ولا يعرف الصّوت إلا بواسطة هذه المجموعة من الصفات»"[2]" الّتي يمكن أن تدركها الأذن البشريّة، لا سيّما أنّ هذه الصفات المختلفة الّتي تصيب

1ـــ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 46.

•- **الصفات التمييزية:** وهي صفة تميز بين صوت وصوت آخر لهما نفس المخرج «من سماتها إقامة الفروق التدقيقية أكثر في الأحرف التي تتشابه في الصفات الأساسية والثانوية، وهي تمثل مكمن اختلافات وتباينات عديدة بين القدامى والمحدثين من الناحية الاصطلاحية والوظيفية » أهمها: الإطباق، الانفتاح، الاستعلاء، التفشي، الصفير، التكرار، ...إلى غير ذلك. **ينظر:** إبراهيمي بوداود، القياسات الحاسوبية للكميات الصوتية في التراث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة، جامعة وهران، سنة 2006، 2007م، ص 53.

2 ـــ مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الأبيار الجزائر العاصمة، ص 45

المنطوق اللّغويّ (الصّوت) تلعب « دورا بارزا في تعديل وجوه جمّة أثناء عمليّة التزاوج الصّوتيّ. فالصوامت تخضع لتيارات التأثير الصّوتيّة الّتي تهب عليها من الصوائت. وصور الحركات الطيفيّة تتعدل بشكل تكيفيّ عند ملامستها سطوح الصوامت»"[1]" وهكذا تحدث عملية الاتصال والتواصل.

وعلى هذا الأساس تأسست المقولات الفيزيائيّة لدى اللغويين، تعكس هيئة الصّوت أثناء الانجاز الفعليّ (كيفية النطق)، والّتي تباينت بين صفات متضادة، وصفات لا ضد لها، المثبتة في الجدولين الآتيين"[2]":

الصفات المتضادة للأصّوات العربيّة المعياريّة			
الصفة	**التعليل**	**حروفها**	**نوعها**
الجهر	عبارة عن تذبذب الحبال الصوتية خلال النطق بصوت معين.	عظم وزن قارئ ذي غصجد طلب	المجهورة
الهمس	عدم تذبذب الحبال الصوتية عند النطق بالصوت.	سكت فحثه	المهموسة

1 ــ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 270.

2 ــ ينظر: بريتل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة: شاهين عبد الصبور، مكتبة الشباب، د ط، د ت، ص 109 وما بعدها ص 122، ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 121 وما بعدها، ينظر: إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عن العرب، ص 45 وما بعدها ، ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 271 وما بعدها، ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، الطبعة الثانية، 2006، ص 59.

		شخص	
الشدة	خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب احتباسه عن المخرج	أجدك قطبت	الشديدة أو الانفجارية
الرخاوة	خروج الصوت مستمرا في صورة تسرب للهواء، محتكا بالمخرج.	ه ح غ خ ش ص ض ز س ظ ذ ف	الرخوة
التوسط (البين بين)	خروج الصوت دون انفجار، أو احتكاك عن المخرج.	عن رمل	المتوسطة
الاستعلاء	ارتفاع اللسان إلى الأعلى، لكن دون انطباق على الحنك الأعلى، أو يرتفع اللسان بجزئه الخلفي نحو اللهاة ليخرج الصوت غليظا مفخما. ويتولد عن صفة الاستعلاء **صفة التفخيم.**	خص ضغط قض	المستعلية
الاستفال	وضع اللسان أسفل في قاع الفم، وذلك في بقية أصوات الحروف العربية بعد استبعاد أصوات الاستعلاء	غير حروف الاستعلاء	المستفلة

الإطباق	وضع اللسان عند نطق بعض الأصوات، حيث يطبق اللسان على الحنك الأعلى، آخذا شكلا مقعرا، بحيث تكون النقطة الخلفية هي مصدر الصوت، ويتولد عن الإطباق صفة التفخيم لصوت الحرف المطبق.	ص ض ط ظ	المطبقة
الانفتاح	وضع اللسان عند نطق بعض الأصوات، حيث ينفتح ما بين اللسان ومابين الحنك الأعلى ويخرج الهواء من بينهما، وتكون النقطة الأمامية من اللسان هي مخرج الصوت.	ماعدا حروف الإطباق وهي 25 حرفا	المنفتحة
الاذلاق	من الذلق ويعني الطرف، ويقصد بالاذلاق سرعة النطق بالحرف لخروجه من طرف اللسان أو من الشفتين	ف ر م ن ل ب	المذلقة
الاصمات	المنع(لغة) ، وهو ثقل نسبي في النطق بحروف العربية المتبقية.	ما عدا حروف الاذلاق.	المصمتة

الصفات التي لا ضد لها للأصوات العربية المعيارية		
الصفة	**التعليل**	**حروفها**
الصفير	صوت شديد الوضوح في السمع نتيجة الاحتكاك	ص ز س

	الشديد في المخرج	
القلقلة	هي مبالغة في الجهر بالصوت لئلا يعتريه بعض من الهمس، وتسمى أصواتها بأصوات القلقة.	أجدك قطبت
الانحراف	عن النطق باللام يخرج الهواء من حافتي اللسان منحرفا في حين أنّ طرفه ملتصق بالنطع.	ل ر
التكرار	عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان ويهتز فيلتصق مرة بالنطق ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر.	ر
التفشي	وهو أن يشغل اللسان أثناء النطق بالصوت مساحة أكبر، ما بين الغار واللثة.	ش
الاستطالة	أن يستطيع مخرج الحرف حتى يتصل بمخرج آخر	ض
الغنة	عبارة عن صدى ورنين يحدث في الخياشيم بإزالة الاعتراض العضوي وانفتاح الفتحة الخلفية لتجويف الفم، وهي صفة تلحق بأصوات الميم والنون، ويضاف إليها صفة التنوين التي تلحق الأسماء، وفي نعتها وبيان تركيبها يخرج الصوت من الخيشوم.	م ن
اللين	صفة تجمع بين السهولة واليسر في التحقيق الصوتي، لأن مخرجها يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها من الأصوات، حيث يخرج الصوت حرا طليقا دون أن تعترضه حوائل.	الألف الواو الياء المديّتين وتسمى أصوات العلة والمد واللين والصوائت الطويلة والحركات الطويلة.

2-علم الأصوات الوظيفيّ: الرافد المنهجيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ:

2-1-طبيعة تشكل المقولات الصّوتيّة الحديثة في ظل النظريّة اللّسانيّة الحديثة:

لا شك أنّ التحول المنهجيّ والإجرائيّ الّذي لحق بحقول المعرفة الصّوتيّة الحديثة، لم يعد منحصرا ضمن حدود المعالجة الماديّة الّتي تخدم مسالك البحث الّتي تهتم بالوقائع الصّوتيّة ضمن المحور التاريخيّ الّذي يحرص على رصد« التغيير الطارئ عليها عبر تاريخ اللغة المنتمية إليها، وإمكانيات مقارنتها بوقائع صّوتية للغات أخرى مختلفة، بل أصبح وصف هذه الوقائع وتصنيفها، وضبط علاقاتها، وبحث إمكانياتها داخل أنساق وأنظمة محددة »"[1]"، حيث تهيأ للنظريّة الصّوتيّة الأخذ بالمقولات المنهجية التي أفرزها التصور البنوي، والانفلات عن هيمنة الدّراسات التاريخية المقارنة الّتي كانت تخوض في «موضوع نشأة اللغة وتفرعاتها المختلفة والمفاضلة بين الألسن الطبيعية والبحث في "اللغة الأم" أو اللغة الأولى»"[2]"، عبر ملاحقة «مظاهر التطور الطارئ على الألسن الطبيعية في مختلف مستوياتها الصواتية والصرافية والتركيبية والمعجمية»"[3]".

ومع الأخذ بصيغ التنظير اللسانيّ الحديث، الّتي بدأت تتكشف مع الانبثاق المنهجي للتصور البنوي، «دأبت الدّراسات اللّسانية منذ أنّ تشكلت مرتكزاتها

1ـــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 151.

2ـــ مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية. منهجيات واتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2013م، ص 16.

3مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية. منهجيات واتجاهات، ص 23.

النظريّة والإجرائيّة في بداية القرن العشرين على ضبط الأوليات التنظيميّة للأنساق اللّغويّة المختلفة [...] حيث تركزت اهتماماتها على وصف بنيات اللغات، وتقنين أنماط اشتغال مكوناتها [...] وفق استراتجيات بحث جديدة تؤسس لنفسها موقعا علميا متميزا تعيد من خلاله رسم حدود التقاطع بينها وبين المعلوميات، والمنطق والسيكولوجيا والذكاء الاصطناعيّ داخل المجال الأرحب للعلوم المعرفيّة »"[1]".

إزاء هذا الوضع واتباعا لهذا الطرح، ارتبطت المقولات الصّوتيّة الحديثة ارتباطا وثيقا بالمقاربة اللّسانيّة الحديثة، الّتي أصبحت « بموجبها دّراسة المكون الصّوتيّ للغة جزءا من دّراسة أعم لكل مكونات هذه اللغة»"[2]".

ولئن كانت الأسلوبية –بمفهومها العام–حقلا معرفيا يُعنى برصد المعالم الفنية والجماليّة للنصوص الأدبيّة، من خلال الاستئناس بمقولات النظريّة الألسنية الحديثة وأدواتها الإجرائية، فإنّ أسلوبية البناء الصوتي تكتسب حضورها المنهجي والإجرائي من خلال التمثل النظري لصيغ المقاربة الفونولوجية، التي تستند – بدورها– « إلى الإطار النظريّ الّذي تفرزه النظريّة اللسانية»"[3]" الحديثة.

1ــ مصطفى بوعناني، الصّواتة المعرفيّة والمسارات الذّهنيّة للانجاز اللّغويّ، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2013، ص 7.

2ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص13

3ــ بن شيحة نصيرة، الفونيمات التطريزية بين مشروعية المقاربة الوظيفية ومحدوديتها في التصورات الفونولوجية الحديثة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 10، العدد 1، السنة 2021م، ص178.

2-2-ملامح التعالق المنهجيّ بين أسلوبيّة البناء الصّوتيّ وعلم الأصوات الوظيفيّ:

تباينت مسارات التحليل اللساني بين مسار منهجيّ لسانيّ مغلق على النسق، يهتم بالبعد التجريديّ(**البنوي**) والبعد الافتراضيّ(**التوليدي التحويلي**) للغة «يحصر التحليل في البنية الداخلية للمعرفة»"[1]"والذهنية للغة، تأسست على إثره محددات المقاربة البنيوية والمقاربة التوليدية التحويلية، ففكرة التيار اللسانيّ البنيويّ تقتصر «في أغلب الأحوال على جمع المعطيات اللغوية وتصنيفها في مختلف المستويات (أصوات، صرف، تركيب) معتمدا مبدأي التقطيع والمعاقبة»"[2]"، بيّد أنّ اللسانيات أصبحت في ظل هذا الطرح **البنيويّ** «وصفا للغات وسعيا لإبراز ما يميز كل لغة عن اللغات الأخرى باعتبار أنّ كل لغة عبارة عن نظام خاص من العلامات»"[3]"، في حين أنّ التوجه اللسانيّ التوليديّ التحويلي «يشكل محاولة لمجاوزة الظواهر إلى تفسيرها، أي ردها إلى نظرية عامة تتضمن المبادئ المتحكمة في تعلم اللغة»"[4]"، بخلاف التوجه التداولي الذي يأخذ بالبعد الإنجازي للغة (الاستعمال اللغوي)، حيث ينصب اهتمامه «أساسا على المتكلم انطلاقا من سياق الملفوظات التي يؤديها، إلى جانب تحليل الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية، وسماتها في

1ـــ حافظ اسماعيلي علوي، أمحمد الملاخ، قضايا ابستمولوجية في اللسانيات، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص 32.

2ـــالمرجع نفسه، ص 36.

3ـــ عبد الجبار بن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس، الطبعة الأولى 2010، ص 14

4ـــالمرجع السابق، ص 36

عملية الاتصال»"[1]"، تقف على العلاقة بين المتكلم والسامع، إذ« تدرس كل العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل، وتستند إلى علم اللغة النفسي وعلم اللغة الاجتماعي، وتعالج قيود صلاحية منطوقات لغوية [أو أفعال كلامية] وقواعدها بالنسبة إلى السياق، ويتلخص ذلك في العلاقة بين المتلفظ والمخاطب»"[2]"الحاملين للخطاب .

وبذلك، انقسمت المسارات الكبرى للدّرس اللسانيّ بين اتجاهات، تنأى بالنظرية اللسانية عن الواقع الفعلي الذي يتجسد في الكلام والأداء اللغوي، وتكتفي بدراسة النظام الداخلي للغة تماشيا مع تصورات المنهج البنوي، وتنصرف مع الأنموذج التوليدي لدراسة كيفية « اشتغال ملكة اللغة، بالاعتبار أنّ اللغات المختلفة إنّما تمثل حالات خاصة لتجلي ملكة اللغة المشتركة بين الآدميين»"[3]"، بينما سلكت مع الاتجاه التداولي مسلكا إنجازيا، يتجاوز مساعي الصورنة والنمذجة، ويأخذ بحيوية الاستعمال والممكنات التي يتيحها السياق، والذي يسمح بدراسة «علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها "الخطاب"،

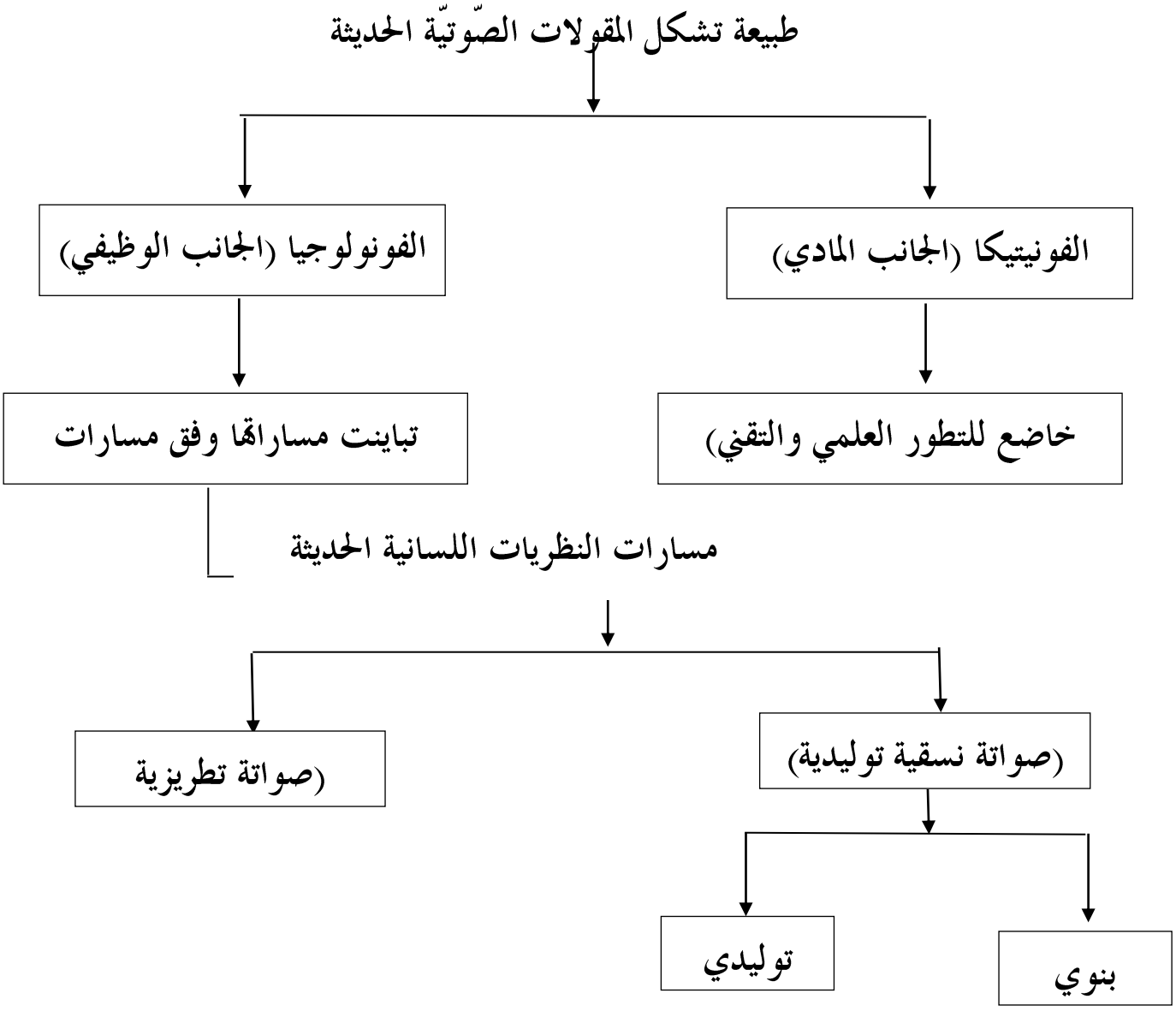
1- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولات تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، الطبعة الأولى 2009م، ص 69.

2-المرجع نفسه، ص 70.

3ـــ عبد الجبار بن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني، ص 14

والبحث عن العوامل التي تجعل من "الخطاب" رسالة تواصلية "واضحة" و"ناجحة"»"[1]".

وإذا حاولنا أن نتلمس المسارات المنهجية الكبرى للدرس اللساني، فإننا يمكن أن نقاربها من خلال المخطط التشجيري الآتيّ:



1ــ مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2005، ص 5.

3- مرتكزات النظرية الصّوتية الحديثة:

3-1-التكامل المعرفي بين الفونتيك والفونولوجا:

يرتهن الحضور المنهجي والإجرائي للمقاربة الصّوتيّة الحديثة وفقا لما تفرضه طبيعة النظريّة اللّسانيّة الحديثة، الّتي «تتحكم في توجيه مسارات التحليل الصّوتيّ، الّتي تتخذ وضعا إجرائيا يتعقب التمظهرات الإنجازية للصّوت»"[1]"اللّغويّ على الصعيدين الفونيتيكي(مادي) والفونولوجي(وظيفي)، حيث يشتغل المبحث الفونيتيكيّ على مقاربة الواقع الماديّ والملموس، بالاعتماد على الملاحظة والقياس والاختبار"[2]"،إذ يكتفي بدّراسة «المادة الصّوتية من حيث كونها أحداثا منطوقة»"[3]" مسموعة، بينما تحرص الفونولوجيا على دّراسة وظيفة هذا الصّوت داخل التركيب اللّغويّ، والأخذ «بالواقع الذّهنيّ للتنظيم الصّوتيّ، قائما على التجريد والشكلانيّة»"[4]"داخل النسق اللّغويّ .

إزاء هذا الوضع، وفي خضم هذا التحول المعرفيّ والمنهجيّ والإجرائيّ الّذي لحق بالدّرس اللسانيّ الحديث، تعزز المبحث الفونتيكيّ بآليات إجرائيّة أفرزتها

1ـــ بن شيحة نصيرة، الفونيمات التطريزية بين مشروعية المقاربة الوظيفية ومحدوديتها في التصورات الفونولوجية الحديثة، ص 179

2ـــ**ينظر**:مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، دار الأمان، الرباط، ط01، 2003م، ص 39

3ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 9

4مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 39

التقنيات المختبريّة والرقميّة الّتي جسّدها وفرضها الوضع المعرفيّ الجديد، «فالسمة الّتي تميز العالم المعاصر هي سيادة التقنية، فهي تكسح الوجود المعاصر»"[1]"ساهمت في تصليب أرضية البحث اللسانيّ الحديث، ووضعت النظام الصّوتيّ في موقع متميز، تحددت على إثره معالم المقاربة الفونيتيكيّة الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة الّتي تحيط بالجانب الماديّ الملموس للصّوت اللغويّ، بصفته مكونا ماديّا أتيحت له مكنة الخضوع إلى الملاحظة والقياس والاختبار.

ولئن كان حضور الحقل الفونيتيكيّ ضمن فكر المرحلة الجديدة، يرتهن إلى أسس منهجيّة وآليات وتقنيات إجرائيّة أفرزها زمن التقنيّة والتكنولوجيا خاصة «بعد الوثبة الّتي حققتها علوم التشريح والفيزيولوجيا، وكذا مخابر التجريب الصّوتيّ»"[2]"، فإنّ المقاربة الفونولوجية اعتمدت على التوصيف العلميّ، مستثمرة«محصلة النتائج العلميّة الدقيقة الّتي أفرزتها المعالجة الفونتيكية، والّتي تبرز التفاصيل الفيزيولوجية والسمات الفيزيائيّة للمكون الصّوتيّ»"[3]"،حيث تركن إلى البعد العلميّ التقنيّ الجديد، فالفونتيك «خطوة ممهدة للانتقال إلى الفنولوجيا،

1ــ محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2010، ص 176.

2ــ إبراهيمي بوداود، الكميات الواصفة للصائت العربي بين التقدير والقياس، ص 175.

3-بن شيحة نصيرة، الفونيمات التطريزية بين مشروعية المقاربة الوظيفية ومحدوديتها في التصورات الفونولوجية الحديثة، ص180.

فالأول يجمع المادة الخام، والثاني يخضع هذه المادة للتقعيد، باستخلاص القواعد والقوانين الكلية من هذه المادة»"[1]"الصّوتيّة، واستثمار مخرجاتها وظيفيا داخل النسق.

ومن ثمّ، كانت الفونولوجيا- حسب التحديد الوظيفي الذي اعتمدته مدرسة براغ- فرعا من فروع الألسنية، تعالج الظواهر الصّوتيّة من ناحية وظيفتها اللّغويّة، في حين أنّ الفونيتيكا «ليست أكثر من أداة مساعدة للسانيات»"[2]"، تنتمي لحقول المعرفة الطبيعية، وهو ما يتضح من خلال تصريح "**رومان ياكبسون**": « علم الصوت ***Phonetics*** يقع خارج اللسانيات، تماما مثلما تقع كيمياء الألوان - بتعبير دقيق- خارج نظرية فن الرسم. ومن ناحية أخرى، فإنّ دّراسة استخدام الأصّوات في اللغة [....] هي الجزء المتمم للسانيات، تماما مثلما أن دراسة استخدام الألوان -بوصفها إشارات تصويرية- هي جزء من نظرية الفن التشكيلي ***Figurative***، ولاسيما نظرية فن الرسم»"[3]".

رغم التطور الهائل الّذي شهده علم الأصّوات في الآونة الأخيرة خاصة علم الأصّوات التجريبيّ (الجانب الفيزيائيّ للصّوت)، الّذي مكّن الباحث من تلمس الحقيقة العلميّة للصّوت، حيث فكّ الكثير «من ألغاز الصّوت، الألغاز الّتي لم

1ــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 10.

2ــرومان ياكبسون، 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص 40.**ينظر**: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 66. **وينظر**: أحمد مختار عمر، المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، الألسنية، المجلد العشرون، العدد الثالث، سنة 1989م، ص 17.

3ــرومان ياكبسون، 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ص75- 76

يستطيع أنّ يبدأ بحلها علم الأصوات الحركيّ"•"[...] فإنّه ــ ليس أكثر من علم الأصّوات الحركيّ، لا يستطيع أنّ يزودنا بمبدأ أساسيّ مستقل لتنظيم وتصنيف الظواهر الصّوتيّة للغة»"[1]"، وما ترمي إليه هذه الظواهر الصّوتيّة، فعلم الأصوات الأكوستيكيّ التجريبيّ يمكن «أنّ يزودنا ــ بتفصيل مثير ــ بصورة مجهرية ***micrographic*** لكل صّوت، ولكنه لا يستطيع أنّ يفسر هذه الصورة»"[2]"النطقيّة تفسيرا وظيفيا، كما لو كانت تحمل العديد من التنوعات النطقيّة أو الصور النطقيّة لنفس الصّوت لا يستطيع التمييز بين هذه التغيرات، كما «لا يستطيع أنّ يخبرنا ما إذا كانت الحالة حالة تنوعين لصوت واحد أم حالة صّوتين مختلفين »"[3]"، وهذا ما أدى إلى تأسيس حقل معرفيّ متمّم للحقل الصّوتي الفونيتيكيّ ودخول « منطقة النظام الصّوتيّ***phonology***التي تدرس أصوات اللغة من جانبها اللغوي»"[4]" تهتم بدراسة وظيفة الصوت داخل النسق اللغوي.

ولئن كانت أنماط الطرح الصّوتي الحديث تتحدد «ارتباطا بطبيعة النظرية العامة الّتي تنتظم داخلها »"[5]"، فإنّ طبيعة المعالجة الفونولوجيّة للصّوت اللّغويّ تعتمد على إجرائيّة التحليل الوظيفيّ الّذي تفرزه النظريّة اللسانية الحديثة، حيث

•- **علم الأصوات الحركي**: هو علم الأصوات النطقي.

1ــالمرجع السابق، ص 47.

2ــرومان ياكبسون، 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ص 48

3ــ-المرجع نفسه، ص 49.

4ــ-المرجع نفسه،ص 50.

5ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص13

«تأكدت مشروعية التمييز بين النظريات الفونولوجيّة داخل إمكانات التمييز بين النظريات اللسانيّة عامة»"[1]"، والّتي تباينت مساراتها -كما سبق ذكره - بين تيار لسانيّ مكتف بالانغلاق على النسق(البنية الداخليّة للغة) بعيد عن العوامل الخارجيّة، تجسده الدّراسات اللسانية الّتي تؤطرها اللسانيات البنيوية الشكليّة والنظريّة التوليديّة التحويليّة الذهنيّة، حيث أفرزت **صواتة"•" نسقية** مغلقة «خلصت في دراستها للأنساق الصواتية إلى تقطيع السلسلة الكلامية إلى عنصرين كليين هما: الصوامت والمصوتات، بينما أغفلت الملامح التطريزية، وأقحمتها في قوالب قطعية غير ملائمة»"[2]"، وتيار لساني منفتح على السياق يهتم بالبعد الإنجازيّ للصّوت اللغويّ (اللغة)، مما أفرز **صواتة تطريزية** أعادت الاعتبار للكلام، متجاوزة «الاهتمام باجتماعية اللغة [...] حيث انتقلت من دّراسة (اللّسان) إلى دراسة (الكلام)»"[3]"، وأحالت المفهوم الهامشي للكلام ضمن التصورات اللسانية البنوية

1ـــ- المرجع نفسه، ص14.

•-ـــ**الصواتة**: هي المصطلح المرادف للفونولوجيا أو علم الأصوات الوظيفي عند المغاربة (مبارك حنون، أحمد البايبي، مصطفى غلفان ..).

2ـــ أحمد البايبي، الملامح التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة ونظرية تكامل العلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، جمادي الأول 1434ه، مارس 2013م، ص 101-102.

3ـــ خليفة بوجادي، في اللسانيات التداوليّة مع محاولة تأصيلية في الدّرس العربيّ القديم، ص 15.

«إلى عمل ديناميكي يأخذ طابع الاستعمال»"[1]" اللغويّ، خلافا لما طرحه التيار النسقيّ المغلق.

3-2-صواتة النسق ومقتضيات التنظير الفونولوجي البنوي:

يتأسس الفكر اللساني البنوي على **رؤية محايثة"•" للسان** بوصفه «نسقا تواصليا يمتلكه كل فرد ينتمي إلى مجتمع لغوي متجانس»"[2]" فيما بينه، تحكمه مجموعة من القوانين المحايثة التي «لا يمكن اختزالها أو تقليصها إلى أية قوانين أيديولوجية، كيفما كانت فنية أو غيرها»"[3]"، كما أنها لا تتعلق بالوعي الفردي للمتكلم"[4]"، لأنّها تعكس الملمح النظامي المضمر للسان، الذي يرتهن إلى « القوانين الداخلية لهذا النظام سواء أكانت قوانين ثابتة أم قوانين متغيرة»"[5]"، تعكس النتاج الاجتماعي لملكة اللسان، وتخضع لـــ «تواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الاجتماعي»"[6]".

1ـــ محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)،ط01، 2004م، ص 57.

•-**المحايثة**: العلاقات القائمة بين عناصر الكيان اللغوي بعيد عن المؤثرات الخارجية.

2ـــ أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 31.

3ـــ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1986م، ص 72.

4ـــينظر، المرجع نفسه، ص 72

5ـــ رومان ياكوبسن، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2002م، ص 13.

6ـــ فيردنان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان للثقافة ، لبنان، ص 21.

ولا شك أنّ المقاربات الفونولوجية تباينت اتجاهاتها ومناحيها، توافقا وتباين تيارات النظرية اللسانية العامة، ما أدى إلى «تقسيم [...] النظريات الفونولوجيّة الغربيّة إلى ثلاث مراحل أساسيّة انتظمت داخلها ثلاث صياغات نظريّة: الفونولوجيا البنيويّة (الكلاسيكيّة)،والفونولوجيا التوليديّة المعيار، والفونولوجيا التوليديّة الحديثة»"[1]"، ينهض كل تصور فونولوجيّ على جملة من المبادئ والأسس النظريّة والمنهجيّة والإجرائيّة.

3-2-1-علم الأصوات الوظيفي في ظل التوجه البنوي السوسيري:

اتضحت معالم المقاربة الوظيفية للصوت، وفقا للمقولات المركزية الّتي أفرزها **دي سوسير(1857-1913)** والّتي انفلت بموجبها عن سيطرة الدّراسة التاريخيّة المقارنة للغة، ليؤسس لنفسه نظرية لسانية جديدة متماسكة لدراسة اللغة، قائمة على مبدأ **المحايثة والنسقية**. منطلقا في ذلك من النظام التقابلي بين الثنائيات اللسانية ومن نقطة الفصل والتفريق بينهم، بدءا من الثنائية التقابلية (اللغة / اللسان / الكلام)"•".

1ــ مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 14.

-•- لفهم ثنائيات سوسير نطرح أسئلة: 1 كيف ننطق، كيف يؤدى الكلام، وهذا ما يتعلق بالفونيتيك والفونولوجيا .

2ــ كيف نفهم " الدال والمدلول ".

3 ـــــ كيف تؤدي اللغة ، كيف نتواصل " الاستبدال والاختيار " .

4 ـــــــ كيف ندرس هذا النظام " الآني ، التاريخي ".

بناء على هذا التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو فردي «أقام **سوسير(1857–1913)** تمييزا أخر بين الفونيتيقا ***phonetic***(علم الأصوات العام) وبين الفونولوجيا ***phonology***(علم وظائف الأصوات)»"[1]"، مبرزا بذلك الفرق بين ما هو مادي وما هو وظيفي، إذ «استعمل اللفظ ***phonetics*** للدّلالة على ذلك الفرع من العلم التاريخي الذي يحلّل الأحداث والتغيرات والتطورات عبر السّنين، وعدّه من أجل ذلك جزءا أساسيا من علم اللغة، في حين حدّد مجال الـــ ***phonology*** بدراسة العملية الميكانيكية للنطق، وعدّه من أجل ذلك علما مساعدا لعلم اللغة»"[2]"، ومن ثمّ، فإنّ الفونتيك في نظر **سوسير**(1857–1913)تحتكم إلى **اللسان**، في حين أنّ الفونولوجيا تحتكم إلى **الكلام**، «فالتغيرات اللّغويّة تمس الكلام فحسب ولا تمس اللغة ذلك أنّ (التغيرات الصّوتيّة لا تؤثر في المادة الّتي تتألف منها الكلمات، وإذا أثرت في اللغة من حيث أنّها نظام للإشارات (العلامات) فإنّ هذا التأثير غير مباشر، يأتي من خلال التغييرات في التفسيرات الّتي تعقب ذلك، وليس في هذه الظاهرة شيء صّوتي»"[3]" ومؤدى القول: أن التغيرات الصوتية في نظر سوسير تغيرات **تصادفية وليست نظامية**.

1- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 15.

2- أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، ص 65، **ينظر**:فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، العراق،1985م، ص51.

3- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 29، **ينظر**: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ص 37.

ومن ثمّ، فإنّ فكرة النظام الفونولوجيّ عند **سوسير** تكمن في ذلك البعد الماديّ التجريديّ للأصّوات، تشتغل على أكوستيكيّة الأصوات اللّغويّة وميكانيكيّة النطق(فعل الكلام)، حيث تتمثل الفونولوجيا عنده في ذلك البعد البيولوجيّ الحيويّ والفيزيائي المرتبط بالتصويت بعيدا عن كل ما هو اجتماعيّ، وبهذا « اعتبر منهج التحليل الفونولوجيّ عنده، منهجا بنيويا يمكن من إعادة تقييم النظام اللساني العام تحديدا لخاصياته المجردة، والاعتباطية، والاجتماعيّة الوظيفيّة في علاقة بالواقع الصّوتيّ الملموس الّذي يشكله»"[1]".

3-2-2-علم الأصوات الوظيفيّ في ظل مدرسة براغ الوظيفيّة:

لئن كانت فكرة النظام الفونولوجيّ قد انبثقت مع المقاربة **البنيويّة السوسيرية**، فإنّها كعلم مُؤسّس تجسّد مع النظريّة الوظيفيّة البنيويّة، وبالضبط مع "**مدرسة براغ**"، فالدّرس« الفونولوجي لم يقدم في مشروع بنوية ***DeSaussure*** إلا باعتباره أحد مكونات اللسانيات العامة، و لم يكتمل نضجه النظري إلا مع لسانيي "**حلقة براغ**"»"[2]" الوظيفيّة، الّتي أحدثت منعطفا إجرائيا تمكنت من خلاله الربط بين البعد الماديّ للصّوت مع بعده الوظيفيّ الدلاليّ، حيث أقّرت بالدور الوظيفيّ الّذي يؤديه "**الفونيم**" داخل السلسلة الكلاميّة أو المتوالية اللفظيّة، «فالتغيرات في

1-مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص 15.
2-المرجع نفسه، ص151.

أصوات اللغة لا يمكن أنّ تفهم إلا في علاقة مع النظام الفونولوجيّ الّذي يخضعها»"[1]".

في خضم هذا التصور، وتماشيا مع هذا المسار التحولي الفونولوجيّ ظهر رائد الوظيفية "**تروبوسكوي*Trubetzkoy***"ليضع مبادئ ومعالم **الفونولوجيا الوظيفيّة**، «مستندا في تصوره على المبادئ الّتي طرحها **دي سوسير**، أعلن صراحة على تعذر فهم صحيح لمفهوم **الفونيم** أو أصغر وحدة صوتية، تفتقد الدلالة من دون توفر شريط سينمائي يمكننا من القراءة لتركيبة هذه الفونيمات »"[2]"ليقاسمه أهم مرتكزاته التنظيرية، لجأ «إلى تفعيل "**آلية التعارض الاستبدالي**" لدراسة " الملامح أو السمات المميزة المكونة للفونيمات" وفقا لمعالم التمايز والتضاد الّتي تتأتّى على المستوى النطقي أو الأكوستيكي، والّتي تستلزم حضور بدائل لغويّة تعين على تحديد الملمح التميزي للفونيم»"[3]"، باللجوء إلى **آلية التعارض الفونتيقي الاستبدالي**، «فإذا كان الفونيم هو الوحدة الأساس في الدّراسات الفونولوجيّة الكلاسيكّية عامة، فإنّ عمليات تحديده وتمييزه عن المتغيرات، تأسست في التحاليل الفونيمية **لتروبسكوي**، على منهجية اختبارات كلاميّة، تعتمد إجراء التعارض لعزل الأزواج الدنيا ***MINIMAL PAIRS***، وتستفيد في عمليات التقعيد الضابطة

1- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 28. **ينظر**: رومان ياكبسون، 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ص 79.

2ـــ إبراهيمي بوداود، سمات الحزم الصوتية ودورها في تحديد خصائص المصوتات في اللغة العربية، مجلة أفاق علمية، العدد الخامس، ص 55.

3 - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، ص 29

لآليات التعرف والتمييز بين الفونيمات والمتغيرات: التوزيع التكاملي، المشابهة الصوتية، والتنوع الحر والإبطال»"[1]".

3-2-3-التصور الوظيفي عند رومان ياكبسون R. Jakobson

في ظل هذا الطرح الفونولوجي، الّذي مارس حضوره في ظل النظريّة الوظيفيّة الّتي تعكس المنظور الوظيفيّ للصّوت، انبرى "**رومان ياكبسون *R. Jakobson*"** ليساهم في صياغة معالم النظرية الفونولوجية الوظيفية، بوضع إجرائية وآلية **تفكيك الفونيمات** إلى مكوناتها المتزامنة (السمات المتميزة)، حيث وقف على الوحدات الصّوتيّة الدنيا ووظيفتها داخل البناء اللّغويّ، وفقا لميكانزمات العمليّة النطقية «منطلقا من الاختلافات الحاصلة في الخاصية الفيزيائية والخاصية الفيزيولوجية للصّوت اللّغويّ»"[2]"مشكلا بهذه الاختلافات **نظاما صوتيّا ثنائيّا تقابليّا، يعرف "بالنظرية الثنائية"** الّتي تكتسب القدرة« على تبرير المشروعية الكونية لوصف الخصوصيات الملمحية لأصوات اللغات الإنسانية عامة، واعتبارا لكل ذلك، تصبح الملامح الصوتية، وحدات كونية كما يصبح **الفونيم** ــ في أي لغة ــ ترابطا نوعيا لحزمة من الملامح المميزة »"[3]"، فلئن كان الصوت هو الوحدة الأساسية في المستوى الفونتيقى، فإنّ "**الفونيم**" هو الوحدة الأساس في النظام

1- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص153.
2-إبراهيمي بوداود، سيميولوجيا الصّوت اللّغويّ، مجلة سيميائيات، العدد 6، 2016م، الجزائر، ص 260.
3- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص155.

الفونولوجيّ، يكتسب ملامح تمييزيّة مختلفة تؤدي وظائف دلالية «متباينة حسب تباين مآلات الفعل الكلامي»"[1]".

وبهذا، تحددت ملامح الاشتغال الوظيفيّ لدى "**ياكبسون*Jakobson***"وفق رؤية منهجية حرصت على وصف الأنظمة الفونولوجية وفقا للتقابلات الّتي يفرزها **الفونيم** على الصعيدين الفيزيائيّ والفيزيولوجيّ، «فكل العلاقات بين الوحدات الصّوتيّة التمايزية في اللغات المختلفة تخضع لنظام ثنائي»"[2]"تقابلي، حصر هذه التقابلات الصوتية في «12ثنائية ملمحية، رتبها وفق فصيلتين: ملامح الجهارة ***traits de sonorité***، وملامح النغم ***traits de tonalite***»"[3]"؛ أي وفق خواص أكوستيكية (جهر، همس) وخواص فيزيولوجية نطقية، « فنحن عندما نصف صوتا بأنّه مجهور، فإنّما نصنفه بذلك لوجود سمة غير مجهورة (أو مهموس) في اللغة عينها»"[4]"، فكل سمة من هذه السمات لا وجود لها في غياب الوجه المقابل لها.

إنّ المدقق في هذا التصور المنهجيّ الّذي طرحه "**ياكبسون*Jakobson***"يجد أنّه يتقاطع مع المنظور الوظيفيّ للصّوت اللّغويّ العربيّ، فإذا « أسقطنا نظريته هته على

1- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعريّ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م، ص 13.

2- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 38

3- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص155، **ينظر**:فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 42.

4- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 42، 43.

الصورة الّتي أتت عليها التصنيفات الفيزيولوجيّة والفيزيائيّة للصّوت اللّغويّ العربيّ، حيث يقابل الجهر الهمس، وتقابل الشدة الرخاوة، ويقابل الانفتاح الإطباق ويقابل الاستعلاء الاستفال ومن ثمّ، فإنّ الاستدلال لمعنى اللفظ يقوم على الكشف على العلاقة الكامنة بين الظاهر والباطن، كالعلاقة بين الباء والميم المحددة بالقيمة الخلافية في المقابلة من حيث الأنفية وعدمها والشدة وعدمها، وعليه فنحن لا نميز الشديد إلى بوجود الرخو ولا نميز المجهور إلا بوجود المهموس[...] ومن ثمّ، فإنّ سمة التمايز الحاصلة بين الوحدات الصّوتيّة المشكلة لبنية الكلمة هي **نواة تشكل الدلالة**، كما أنّ الفروق الحاصلة هي السبب المباشر الّذي يسهم في عملية الاستقبال والتلقيّ في العمليّة التواصليّة»"[1]" وبهته الرؤية رسم حدود نظريته التواصلية، محاولا «وصف المسار الذي يتحول بموجبه التسنين الفيزيائي والفيزيولوجي النطقي من طرف المتلقي إلى وحدات لسانية متميزة، نظرية تُرْبَطُ بمرحلة إعادة التعرف الأولي على الكلام، وتحاول شرح الطريقة التي تؤلف بها المعطيات الإدراكية قاعدة التنظيم اللساني من قبل المستمع»"[2]" أو المتلقيّ.

3-2-4- الدّرس الوظيفيّ من منظور "أندري مارتيني *André Martinet*":

تماشيا مع هذا المسار التحولي الفونولوجيّ، انبرى مسار لساني جديد مع "**أندري مارتيني** ***André Martinet"*** يركز على **حد اللغة** (التواصل)، ينطق من

1-إبراهيمي بوداود، سيميولوجيا الصّوت اللّغويّ، ص 261.

2- مصطفى بوعناني، في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، ص17.

فكرة أنّ للسان البشري وظيفة أساسية(الوظيفة التبليغية)، «فالوظيفة الأساسية لهذه الأداة هي التبليغ»"[1]"، فاللغة عنده أداة تواصل بين الأفراد نحو قوله: «فاللغة الإنسانيّة وظيفة أساسيّة هي تأمين **التواصل** بين مختلف مستخدميها»"[2]" مرسل متلقي.

ومن ثمّ، فإنّ المبدأ النظريّ الأساس عند **مارتيني** هو عده اللغة «أداة للتواصل ذات تمفصل مزدوج وأداة للتمظهر الصّوتيّ»"[3]"، وإنّ أشار إلى وظائف أخرى اعتبرها ثانويّة، حيث أكّد على القيمة **التواصلية** للغة في مقابل عدم نفيه لبقية الوظائف.

أسس "**أندري مارتيني*André Martinet*"* للدور الإبلاغيّ الذي يقوم به كل عنصر من عناصر البنية اللغوية، انطلاقا من فكرة «النتاج الوظيفيّ للتقابل الصّوتيّ»"[4]"وتقف هذه الفكرة على تفسير التبدلات الصّوتيّة وما تؤديه من وظائف دلالية داخل اللغة، حيث عرج «في تحليله وتعريفه للغة الإنسانيّة عموما، بأنّها تملك خاصية **التمفصل** الّتي تسمح بتجزئة المتوالية اللّغويّة إلى وحدات ذات محتوى دلاليّ

1 -أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، دار الآفاق، د ط، د ت، ص 14.

2-أندريه مارتينيه، وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة، نادر سراج، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2009م، ص 29

3-وماري آن بافو، جورج إليا سرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ترجمة محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2012، ص 222

4 - جعفري سامسون، مدارس اللسانيات التسابق والتطور، ص117

وصورة صّوتيّة (المونيمات)"[1]"، وهذه الوحدات هي الأخرى تتكون من وحدات محددة، متوالية (الفونيمات) ذات عدد محدود في كل لغة، حيث تختلف في طبيعتها وعلاقتها بعضها ببعض من لغة إلى أخرى»"[2]"، تحمل وظيفة تمييزية، «**فمارتينيه** يفضل الوظيفة الأشمل وهي تلك الّتي تركز على التبادل بين أطراف التواصل وليس على عنصر واحد في سيرورة التواصل. وهو يميز نوعين من الورود: الورود المميز ***Pertinence distinctive***أي ورود الفونيمات، والورود الدال ***Pertinence significative***أي، ورود الوحدات الدالة ***Monème***»"[3]"، فلئن كان «موقف **جاكبسون** حازما تجاه ثنائية السمات التمايزية***Traits Distinctifs***فإنّ **مارتيني** اعتمد وجود السمات الثنائية والسمات الثلاثيّة والسمات الرباعيّة»"[4]".

وعليه فإنّ المقاربة الفونولوجية لدى "**أندري مارتيني*AndréMartinet***"، تقوم على فكرة **التمفصل اللّغوي**ّ للوقوف على البعد الوظيفيّ الدلاليّ للغة، منطلقا من فكرة جوهرية، مفادها أن «اللغة البشرية ذات مفاصل»"[5]"، تنقسم إلى جزأين

1-**المونيمات**: مصطلح لساني جديد انبرى مع **أندري مارتيني** ويقصد به الوحدات البليغة الدنيا، أما **الفونيمات** يقصد بها الوحدات التمييزية. **ينظر**:أندريه مارتينيه، وظيفة الألسن وديناميتها، 33 ، 34

2-**ينظر**:اندريه مارتينيه، وظيفة الألسن وديناميتها، ص 34

3 - ماري آن بافو، جورج إلياسرفاتي، النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص223

4 - فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 41.

5- أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ص18.

مختلفين، تكون الوحدات الناجمة عن التمفصل الأول «مكونة بدورها من وحدات ذات مفاصل من ضرب آخر»"[1]".

1-المرجع نفسه، ص18.

الفصل الثالث

صوتيات الخطاب الشعري المنطوق ومشروع الرقمنة الحاسوبية

اللغات التي لا تتطور ولا تتفاعل مع التكنولوجيا الحديثة

للمعلومات والاتصال أكثر عرضة لخطر الزوال

منظمة اليونيسكو.

تصدير:

تمكنت مختلف الحقول المعرفيّة الإنسانيّة من مواكبة زمن التقنية ومستجدات العصر، و لم يكن ميدان اللّغة والأسلوبيات بعيدا عن هذه النّهضة التكنولوجيّة الّتي انعكست على جميع الأصعدة اللّغويّة، حيث اقتحمت الدّراسات اللغوية عالم الحوسبة الإلكترونيّة، والرقمنة ومجالات الذكاء الاصطناعيّ، إذ ظهر ما يعرف بالحوسبة الآليّة للّغة الّتي مكنت الباحث من صناعة مدونات رقميّة ، تؤهله لتلمس حقيقة وعلميّة اللّغة، وقد جاء في تقرير منظمة اليونسكو أنّ « اللّغات الّتي لا تتطور ولا تتفاعل مع التكنولوجيا الحديثة للمعلومات والاتصال أكثر عرضة لخطر الزوال»"[1]".

ولا شك أنّ المقاربات الصّوتية –الّتي تعد مدخلا إجرائيا للمعالجة الأسلوبية – لم تكن بمنأى عن هذا التطور التكنولوجيّ الرقميّ الّذي ساهم في استفادة المباحث الصّوتيّة من البرامج الإلكترونيّة الصّوتيّة، وبما أنّ الصّوت اللّغويّ **مكون مادي*** أتيحت له مكنة « الانخراط في مجالات المعالجة التطبيقيّة الّتي تنهض على

1 – يوسف بن نافلة، اللّغة العربيّة والتّقانات الجديدة، منشورات المجلس الأعلى للغة العربيّة، الجزائر، الجزء الثاني، السنة 2018م، ص7

***شيء مادي**: « وهو ما يمكن إخضاعه للعد والقياس والوزن أو ما تتدخل الحواس في إدراكه »أي ما يمكن إخضاعه للتطبيق. **ينظر**: محمد محمد العمري، الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية" البنيوية والتوليدية"، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن عمان، الطبعة الأولى 2012، ص 43.

معالم تحليليّة تقنيّة ومختبريّة »"[1]"ترهن في ذلك إلى المنطق الآليّ التقنيّ، فقد كان هذا التطور، دافعا لاختراق بذلك الحدود الإجرائيّة لعلوم المادة، وتبني أطروحات المعالجة الفيزيائيّة، وذلك تماشيا مع المسعى التّطوريّ التكنولوجيّ الّذي توفرت فيه إمكانية التسجيل وإمكانية القياس وإمكانية التحليل المختبريّ، الّذي أتاحته برامج صّوتيّة إلكترونيّة يمكنها الإحاطة بالتفاصيل الماديّة للصّوت اللّغويّ مثل **برنامج برات**"•"، الّذي «مكننا أخيرا من معاينة الصورة الطيفية للمنطوق بكل عناصره، كما أمدنا بإمكانية العزل والتركيب ***synthetisation*** لتشكلات الكلام المقطعيّة، وإخراجنا من بوتقة الإحصاء العدديّ والكميّ، إلى التمرس الوصفيّ والكيفيّ لهيئات الكلام، من خلال معالجة الصور الطيفيّة للحزم الصّوتيّة»"[2]".

ولئن انحصر المد التحليلي للطرح الصّوتيّ في الحدود المعيارية الّتي تفرضها أبجديات الكتابة الّتي تحصر الدلالة في درجة الصفر البلاغية، وذلك وفق ما يفرزه

1–بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، ص 65.

•**برات**: كلمة هولندية وتعني **الكلام** / **برنامج برات**: برنامج صّوتي الكتروني متطور يقوم بتحليل ومعالجة الموجات الصوتية والوقوف على أبعادها الفيزيائية من شدة، درجة ، تردد، اهتزاز، حزم صوتية، كتبه ويشرف عليهكل من **دفيد وينك وبول بورسمة**، من معهد علوم الصوتيات من جامعة أمستردام، ويتكون برنامج **برات** من نافذتين: نافذة قراءة الأيقونات ***praat objects*** ونافذة الرسم البياني للصوت ***praatpicture***يقرأ برنامج **برات** الصيغة الصّوتية على شكل ***mp3***أو***mp4***أو يوتيوب، يتحول بالمصنع، أي مصنع الصيغ ***formatfacetory***، إلى الصيغة الصّوتية ***wav*** وهي الصيغة التي تشتغل في برنامج **برات**. **ينظر**: زهراء جاسم محمد، **طريقة عمل برنامج برات وتحليل القصائد صوتيا ومخبريا**، شرح المهندس: فؤاد كاظم طاهر، إشراف الدكتور إبراهيم صبر الراجحي، ص 2.

2 ــ إبراهيمي بوداود، الحزم الصوتية ودورها في التحليل الطيفي للمنطوق العربي، 2010/ 9، ص 27.

الفضاء الماديّ للأنموذج الصّوتيّ على الصعيدين (الفيزيولوجيّ والفيزيائيّ)، فإنّ إجرائيّة الطرح الأسلوبيّ الصّوتيّ انقادت نحو مصير التمثل للأنساق الصّوتيّة الدلاليّة.

وعليه فإذا كان الملفوظ الصّوتيّ يتوقف تحققه على العمليات النطقيّة الفيزيولوجية والتمثلات الفيزيائيّة في إطار المنظومة اللّغويّة، «فإنّ باطنه نسيج من العلائق المتداخلة الّتي تستدعي التقصي والتمحيص»"[1]" والمعالجة، مما استدعى الارتكان إلى إجرائيّة أسلوبيّة مرنة تراوح بين الجانب الماديّ و التشكل الدلالي للمكون الصّوتيّ.

ومن ثمّ، فإنّ المعاينة الأسلوبيّة للمكون الصّوتيّ في الخطاب الشعريّ المنطوق ترتهن إلى «برنامج لغوي شامل»"[2]"في مقاربة النصوص الأدبيّة ولا سيّما الخطابات الشعرية، إذ تعززت بآليات وأسس إجرائية مستقاة من الدّرس اللّغويّ الحديث، وانفتحت على أفاقا تقنية انبرت والوضع المعرفيّ التقنيّ الجديد، الّذي وضع «الصّوت المنطوق في موقع متميز من المقاربات الصّوتيّة الحديثة، حيث انبرت لمواجهة التحديات الّتي أفرزتها عقلية المرحلة التقليدية الّتي أوغلت في الإنصات لنبض الحرف المكتوب، فكان أنّ انعتقت من بوتقة التحليل الكلاسيكي لترتاد أفاقا تحليلية اخترقت حدود العلوم الماديّة لتصبح الحواجز بينها وبين علم الأصوات حواجز وهمية

1 - إبراهيمي بوداود، فيزياء الحركات الحربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، ص د

2 ــ إبراهيمي بوداود، حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد ألمعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان حاج صالح أنموذجا "، ص 18

مائعة، ساهمت في إدخال الدّرس الصّوتيّ في سياق فكر المرحلة الجديدة »"[1]"، وكونه شيء مادي قابل للقياس والتحليل أتيحت له مكنة الانخراط في مجالات المعالجة التطبيقية.

في خضم هذه الإفرازات التكنولوجية الحديثة «الّتي انفتحت فيها اللسانيات على شتى العلوم »"[2]" والحقول المعرفية الجديدة **كحقل الحوسبة**، حيث تهيأ للمكون الصّوتيّ مكنة الانفلات عن بوتقة التنظير السطحيّ« أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح، وهذه الإفادة هي الّتي أمدت الأسلوبية بالمنهج العلميّ»"[3]" التقنيّ الّذي «ساهم في الارتقاء بمستويات الطرح الأسلوبيّ إلى درجة تتيح للدّارس معاينة الواقعة المنطوقة الشعرية معاينة آنية، تكفل التعايش التزامني مع وقائع الانجاز الشعري لحظة المكاشفة الخطابية وتتفاعل مع مجريات الوضع التداولي للخطاب»"[4]" من شأنها الإحاطة بالمجال السمعيّ للعمليّة الشعريّة المنطوقة.

1 – إبراهيمي بوداود، فيزياء الحركات الحربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، ص ج، **ينظر**:إبراهيمي بوداود، حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد ألمعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان حاج صالح أنموذجا "، ص 17.

2 – يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 47

3 – المرجع نفسه، ص 47

4– بن شيحة نصيرة، فاعلية الطرح الأسلوبي في ظل التحفيز الصوتي الحداثي، ص 113، 114.

بالتساوق مع هذا المعطى العلميّ المتزايد من حيث درجة التقنية العالية، تمكنت الدّراسات الصّوتيّة من تخطي **مرحلة التوصيف الذاتيّ** الّتي كانت متجاوبة مع زمن ما قبل التقنية، الّتي اعتمد فيها العلماء على الممكنات الذاتية الّتي يفرزها الذكاء الفطريّ والحس الذوقيّ، إلى رحابة **مرحلة التوصيف المباشر** و«المعاينة الآليّة»"[1]"، الّتي أفرزتها مجالات الذكاء الاصطناعيّ.

01-الصّوت المنطوق ومشروع الرقمنة المخبرية:

تمكنت الدّراسات الصّوتيّة من دخول عالم الرقمنة والتكنولوجيا، حيث استجابت للممكنات الّتي أتاحتها مختلف البرمجيات ومجالات التحليل الّتي كانت تتم في رحاب الذكاء الاصطناعيّ، فبه « حققت الصّوتيات تقدّما سواء من النّاحيّة النّظريّة أو من النّاحيّة التّقنيّة، ولنذكر بعض المراحل الحاسّمة: اختراع آلة التّصوير الإشعاعيّ***cinéradiographiela***، الّتي سمحت بحركيّة أعضاء النّطق، واختراع مرسّمة الطّيف ***spectrographele***، ثمّ اختراع مركب الكلام ***Le synthétiseur de parole***، وهي الآلات الّتي أسهمت في إعداد النظريات الجديدة حول الصّوتيات الفيزيائيّة»"[2]"، وإدراك المكامن الماديّة الدقيقة للصّوت اللّغويّ.

1 - بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، ص 79.

2 - بن شيحة نصيرة، الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، ص 79.

وقد أسهمت هذه الطرائق والآليات الإجرائيّة، في تصليب أرضيّة الدّرس اللّغوي والتجريبي معا، ولاسيّما برامج **المطياف الصّوتيّ** الّتي تقوم بتحويل الصّوت المنطوق إلى صور مرئيّة «مختصة في تحليل بياناتها وتسجيل ملامحها التمييزية»"[1]"و(**الكميات الواصفة**)"•"للمنطوق اللغوي.

---

1 ــ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، ص 271.

•- **الكميات الواصفة**: وهي الخصائص الفيزيائية التي يحملها الصوت اللغوي من شدة، درجة، حزم صوتية، ترددات، اهتزاز كالآتيّ:**الترددFréquence**: ويعني عدد الذبذبات في الثانية الواحدة ويكون **بالهرتز**، فإذا قلنا بأن موجة كذا ترددها مائة هرتز فإننا نقصد أن هناك مائة دورة في الثانية، وكل جسم متذبذب له تردده الخاص الذي تتحكم فيه مجموعة من العوامل المتعلقة بالجسم المتذبذب مثل الوزن والطول، وبالنسبة للأوتار نسبة الشد، وبالنسبة للتجاويف نسبة الكتلة، الشكل والامتداد.

شدة الصوتIntensity: وتسمى **القوة الأكوستيكية** وهي كمية القوة المنتقلة عبر جزيئات الهواء على مسافة 1سم^2، على زاوية قائمة بالنسبة لاتجاه انتشار الموجة الصوتية، والوحدة المناسبة لقياس هذه القوة هي الواط في السنتمتر المربع، وأقل قوة ينتج عنها صوت مسموع يمكن تمييزه من الصمت هي 10^{-12} واط/ سم^2 ، وهذه الكمية تساوي من حيث الضغط 0،0002 داين/ سم^2. وحين تتجاوز قوة الصوت 10^{-4} وات/ سم^2 (وهو ما يقابل 2000 داين/سم^2) فإنها تعرض وظائف الأذن لإضرار بالغة، وتسمى وحدة شدة الصوت الديسبل.

سرعة الصوت *velocity* :هي سرعة انتقال الطاقة الصوتية في الوسط، وهي ثابتة في الوسط الواحد بصرف النظر عن نوع الصوت وتردده، ولكنها تختلف من وسط إلى آخر طبقا لكثافة الوسط، وتزداد سرعة الصوت في السوائل عن الغازات وفي الأجسام الصلبة عن السوائل وذلك لتقارب الجزيئات بها، فكلما زادت صلابة الجسم زادت سرعة الصوت، ولتحديد سرعة الصوت لابد من توافر خاصيتين وهما : معامل الحجم والكثافة، والعلاقة الرياضية التي تربط ما بين سرعة الصوت والتردد والطول الموجي هي: **سرعة الصوت = التردد × الطول الموجي**.

السعة *Amplitude*: هي المسافة الفاصلة بين أول نقطة في الموجة الصوتية وآخر نقطة يصل إليها الجسم المهتز، وسعة الذبذبة هي المسؤولة عن التوتر (مقدار شدة الصوت) فكلما زاد الاتساع زاد التوتر.

العلو *loudness*: هو الارتفاع الصوتي الناتج عن الضغط والطاقة النازلة عن مصدر الصوت، ويمكن للأذن أن تستشعره نتيجة للضغط الذي يلحق بالطبلة، بفعل القوة الحاصلة في مصدر التصويت.

درجة الصوت *Pitch*:هي الذبذبات الرئيسية للمقاطع المتتابعة في التعبير، تعتمد بشكل أساسي على الذبذبة الأولية النسبية التي تتوالى داخل التعبير، أو بعبارة أخرى الحزمة الصوتية الأولى الصادرة عن اهتزاز الوتران الصوتيان.

نوع الصوت ***Timbre***:إن الأبعاد الفيزيائية التي تميز الموجة الصوتية للمنطوق ، ليس لها أن تفرز قيما متجانسة في حال تطابق الأصوات، ويعود ذلك إلى سمات يتسم بها الصوت اللغوي تمكنه من التفرد والتنوع، وهو العمل الأكوستيكي الذي يمكننا من التمييز بين صوتيين لهما نفس الدرجة والشدة ، فالاختلاف هنا تحدثه الهيئة التي تصدر بها الأمواج المشكلة للنغمة الأساسية، والأمواج التوافقية،(الغرف الرنينية)، وهي هيئات لا يتأتى للباحث إدراكها واستقراؤها إلا من خلال تقنية **التصوير الطيفي للكلام**.

ينظر،منصور بن محمد **ألغامدي**،**الصوتيات العربية**،مكتبة التوبة الرياض، الطبعة الأولى 1421ه/ 2001م،ص 105- 106، خلدون أبو الهجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص248، وسعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلامصوتيّات اللّغة من الإنتاج إلى الإدراك، ص35-36، أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 23.

ومع التقدم العلميّ والتكنولوجيّ في الحقبة الزمنيّة الأخيرة، استطاعت مختبرات الصّوت تسجيل بنية الصّوت، وتواتره، وذبذباته، كما تمكنت من تسجيله على أشرطة وأقراص مضغوطة، «حتى أنّ التسجيل الآليّ للصّوت ولبصماته أصبح مقبولا، ومتساويا قانونيا لما لبصمات الإبهام في بعض المحاكم المصريّة والأمريكيّة والألمانيّة والكنديّة، ويتم إصدار الحكم على المتهم، بعد أنّ يقارن خبير الأصّوات بصمة صّوت المتهم ببصمة الصّوت المسجل، سواء تم التسجيل في مسرح الجريمة أو عن طريق التنصت على المكالمات الهاتفيّة»"[1]" وهكذا.

وعلى مسلك هذا الطرح، فقد توثقت علاقة الصّوتيات بمجالات الهندسة الإلكترونيّة، مما نتج عن ذلك تطور ملحوظ في الأجهزة الصّوتية الّتي « يستخدمها الأصواتيون في دّراساتهم وتجاربهم وأبحاثهم»"[2]" العلميّة، كالأجهزة الصّوتيّة الفسيولوجيّة (النطقيّة والأكوستيكيّة) والأجهزة الصّوتيّة السّمعيّة، فقد «أصبحت اختبارات قياس السّمع بواسطة أصّوات الكلام ***speechaudiometryu*** تحتل مكانة خاصة بين وسائل قياس السّمع عند الأطباء، بعد أنّ كانت الوسيلة هي استخدام النغمات النقيّة الّتي تصدر عن شوكات رنانة مثاليّة ***puretoneaudiometry***»"[3]"، ساهمت هذه الأجهزة في وضع الدّرس الصّوتيّ في موقع متميز ووصوله إلى نتائج يقينيّة حقيقيّة، بعدما كانت نتائجه تفتقر إلى شروط الضبطية.

[1] –عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني، ط01، 1996م، ص 92.

[2] – منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية، ص 03.

[3] – سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السّمع والكلام صوتيّات اللّغة من الإنتاج إلى الإدراك، ص 13.

في خضم هذا التقدم المعرفيّ، أفاد «علماء الأصّوات من التقدم في ميدان التشريح وفي مجال جراحة الأعصاب والدماغ، فاكتشف وجود قناة أو بوق يصل ما بين الحلق الفموي والأذن الداخليّة، مما يجعل ذبذبات النطق تنتقل مباشرة إليها عبر ذك البوق الّذي أطلق عليه اسم مستكشفه (أوستاش)، وقد فسر هذا الاكتشاف ما كان غامضا فيما يتعلق باستماع المتكلم صوته قبل أنّ يتحول إلى ذبذبات تنتقل عبر الهواء ثم يسمعها مرة أخرى مع فارق زمنيّ بين السماعيين يكاد لا يلحظ »"[1]".

وإذا تمعنّا في طبيعة الإفرازات الّتي انتهى إليها الحقل الفونيتيكيّ بشقيه الفسيولوجيّ والفيزيائيّ في الدّرس الصّوتي المعاصر، نقف على التشابك المعرفيّ الحاصل بين علم الأصّوات والعلوم التجريبيّة التطبيقية (الصحيحة) والحوسبة الرقمية، حيث أعطت نفسا جديدا للبحث اللسانيّ الحديث، أكسبته طابع العلميّة، فكان أنّ خففت من حضور النتائج الّتي تنهض على القياس الذاتي، إذ اخترقت الحدود الإجرائيّة للعلوم الماديّة، وذلك بالارتهان إلى المنطق الآليّ المختبريّ الّذي انبثق مع زمن التقنية وجسدته الآلات الصوتية الحديثة، «فقد تيسر للبحث اللغوي، وخاصة الأصوات في العصر الحديث ما لم يتيسر له في الماضي، وأصبح من الممكن تعويض النقص في الوسائل واستغلال الآلة استغلالا جيدا يعين على التثبت مما تقرره الملاحظة»"[2]" والحس الذوقيّ.

1- إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط01، 2007م، عمان، الأردن، ص48 .

2 ــ سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، ص 10.

02-الأسلوبية ومشروع الرقمنة المخبرية للخطاب الشعري المنطوق:

لاشك أنّ الإنسانيّة قد شهدت تطورا ملحوظا في العصر الحديث، سايرت عالم التقانة الحديثة وتكنولوجيا المعلومات، وواجهت تحديات كبرى في سبيل مواكبة العصر، من تكنولوجيا وذكاء اصطناعيّ، وتواصل آليّ...، تكيفت مع المستجدات الحوسبيّة، والبرمجيّة، والتقنيّة، والتواصليّة، والمعلوماتيّة.

في خضم هذا التشابك المعرفيّ، وفي مفترق هذه المسالك المنهجيّة والقوانين الإجرائيّة، الّتي أفرزها زمن التقنية والتكنولوجيا الحديثة، حدثت طفرة نوعية في الدّرس الصّوتيّ الحديث، خاصة «بعد الوثبة الّتي حققتها علوم التشريح والفيزيولوجيا، وكذا مخابر التجريب الصوتيّ»"[1]"، الّتي أتاحت للباحث إمكانية التسجيل الصّوتيّ وإمكانية القياس وإمكانية التحليل المختبريّ عن طريق برامج إلكترونيّة تقنية صّوتيّة تحاكي الصّوت اللّغويّ.

تساوقا مع هذا التحول، وفي غمرة هذا المد الحداثيّ، خضعت **البنى التطريزية** لإجرائية التحليل المخبري، إذ لم تبق الدراسات الصوتية ذات التوجه التطريزي بمنأى عن هذا التحول المنهجيّ والإجرائيّ الّذي لحق بالحقل الصّوتيّ، وإنّما استجابت لإغراءات التكنولوجيا الحديثة الّتي ساهمت في تخطيّ المرحلة الذوقيّة الّتي كانت سائدة مع الدّراسات التّراثية القديمة، في تعاملها مع **البنى فوق التركيبيّة**، حيث

[1]ـــ إبراهيمي بوداود، الكميات الواصفة للصائت العربي بين التقدير والقياس، ص 175.

كانت تتوقف دّلالتها على كيفية الأداء الصّوتيّ والسليقة، إلى الوقوف على حقيقة هذه **الفونيمات الترنيمية** ودّلالتها التعبيرية عبر صور طّيفية أفرزتها برامج صّوتية حديثة، تُجَسَدْ وتظهر تمظهراتها المختلفة في السلسلة الكلامية .

03-المظهر الآدائي للبنى التطريزية *supra-prosodique* في الخطاب الشعري المنطوق:

ولئن كانت الوحدة الصّوتيّة (صامت/ صائت) الّتي تشكل الأساس القاعديّ للبنية اللّغويّة تخضع لسلطة التقسيم الإجرائي الّذي يفرضه التحليل الفيزيولوجي والأكوستيكي، قصد الوقوف على الكينونته الفيزيولوجية للصوت المجرد وسماته الفيزيائية، فإنّ هناك ملامح صّوتيّة تأبى الانشطار داخل التركيبة اللّغويّة أو البنية المقطعية، لتضع نفسها فوق التقطيع «تمتد امتدادا واضحا فوق سلاسل من المجموعات القطعية المتعددة»"[1]"، تعرف **بالبنى التطريزية** الّتي «تقود الجوانب الائتلافية للعناصر الفونيمية وقابليتها، وقدرتها على التشكيل، والتحقيق، والإظهار، والتداخل في التراكيب اللّغويّة، أثناء قيامها الفعلي بوظائفها ومهامتها الاستدلالية» "[2].

تتحدد الفاعلية الأدائية التلفظية للخطاب المنطوق، ولا سيّما **الخطاب الشعري** ضمن محيط تواصلي تداولي تفاعلي، يكف فيها الصوت عن مجرد التجسد المادي الذي يعكس التمظهر الفيزيولوجي والفيزيائي للأصوات، «فهي بهذا مادة للوصف

1ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، ص 15.

2ـــ عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتيّ، مأمونة، 1998 م، ص 28.

من الناحية الأصواتية، وتتم دراستها [...] عن طريق وصف مخارج أصواتها وطرق النطق بها»"[1]"، وكيفية انتقالها من فم المتكلم إلى أذن السامع، فالأصوات—بهذا المفهوم المعياري- « حركات عضوية نشأت عنها قيم صوتية في نشاط حركيّ ذو نتيجة سمعيّة يدرس كلاهما من الناحية الطبيعيّة»"[2]".

ولا ريب أنّ البحث عن خصائص الصّوت اللّغويّ، وطبيعة تكونه في الجهاز النطقيّ منعزلا عن السياق، باعتبار كل وحدة صوتيّة (فونيم) مستقلة عن الأخرى، يتعارض مع إجرائية التحليل الوظيفي الأدائي للبني الصوتية فوق المقطعية، و«يتنافى مع شرائط التحقق الفعليّ للوحدات الصّوتيّة ضمن السلسلة الكلاميّة المنجزة، والّتي تأخذ بمبدأ التحقق العلائقيّ ضمن المسار النطقيّ»"[3]"، إذ لم يعد الأداء الفعلي مجرد مجال للتحليل الفونتيكي، وإنّما امتد ليطاول مجالات التحليل الفونولوجيّ.

انعطافا على ما سلف، فإنّ المجموعة الكلاميّة لأية لغة من اللغات، سلسلة متتابعة من الأصّوات اللّغويّة، تعكسها تلك التراتبية التعاقبية للفونيمات المقطعية وفوق المقطعية، فهي في « الواقع ليست مجموعة من التكتلات الصوتيّة المفردة، تنطق مستقلة بكيانات ذاتية، بل مجموعة هذه الأصوات المتناسقة والمنتظمة في تراكيب لغويّة، يحمل كل تركيب منها خصائص تعكس الصور الذهنيّة والدلالات المرتبطة

1ـــ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 57.

2ـــالمرجع نفسه، ص 57

3ـــ إبراهيمي بوداود، فونولوجيا التنغيم والنبر في بنية المنطوق العربي، ص 207.

في السياقات اللّغويّة، وسياقات الحال وفق تنوعات صّوتيّة منتظمة»"[1]"، يتصدرها **المقطع الصوتيّ*Syllabe***بصفته القاعدة التأسيسية الّتي ترتكز عليها باقي التلوينات الأدائية، من **نّبر*Accent* وتنغيم *Intonation*ووقف*La Pause*وإيقاع*Le Rythm*.

وعليه فإنّ **البنى التطريزية** تلونات صّوتية تصيب الملفوظ،ولا سيّما أنّ «المنطوق لا يكتمل معناه ولا يتم تحديده وتوضيحه إلا إذا جاء مكسواً بكسائه المعين من **الظواهر الصّوتيّة** الأدائيّة الّتي تناسب بناءه ومقامه، **كالنّبر والتّنغيم والفواصل الصّوتيّة** أو ما يمكن نعتها جميعا بالتلوين الموسيقى للكلام»"[2]"، فهي « مجموعة من التنوعات الصّوتية في الكلام الإنساني، لأنّ الإنسان لا يتلفظ بأصّوات مستقلة كل منها قائم بذاته، بل يتكلم " كلمات" و "جملا" وفقرات "، مما يعني أنّ أصّوات الّلغة لا تحتفظ بخصائصها المفردة، لأنّ أصّوات الكلمات تكتسب أثناء الكلام صفات جديدة وخصائص لفظية، وذلك نتيجة عادات نطقية متوارثة وانفعالات نفسية تؤثر في جهر أصّوات الكلام والتنغيم في مقاطع الكلام صعودا وهبوطا، كما تؤثر في ترتيب النغمات المتتابعة في المجموعة الكلاميّة»"[3]"، وتساهم في إنجاح العملية التواصلية (مرسل ـــ رسالة ـــ متلقي)، وذلك لتأثيرها في المتلقي، وقدرتها على شد انتباهه، لأنّ «ما يستطيع الكلام أنّ يعبر عنه لا من المعاني العامة

[1]ـــ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 212- 213.

[2]ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 623.

[3]ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 119.

فحسب، بل من الأحاسيس والمشاعر الشخصية بصفة تعجز عنه اللّغة المكتوبة عجزا جزئيا أو كليا»"[1]".

ومن ثمّ، ما انفكّت أسلوبية بالبناء الصوتي، تهتم بالخطاب المنطوق لما يؤديه من وظائف تعبيريّة ناتجة عن التلونات الأدائية، وكيفية حسن استخدامها ضمن الواقع التلفظي، حيث تجاوزت دّراسة هذه الفونيمات التركيبية الّتي كانت ترهن إلى الأحكام الذّوقية و«التفتت إلى البعد الوظيفيّ الإيقاعيّ الّذي تسهم البنى التطريزية في بنينته، لتقدم مشروعا قرائيا يتجاوز فكرة الاكتفاء بالأثر الإنجازي للمكون الصّوتيّ، ويستشرف الأفق الوظيفيّ الّذي يعكس الدّور الوظيفيّ الّذي شغلته الوحدات فوق المقطعيّة »"[2]"، والّتي يتصدرها **المقطع الصّوتيّ** بتمظهراته الفونيتيكية والفونولوجيا.

3-1-المظهر الآدائي للمقطع الصّوتيّ:

يعد المقطع الصّوتيّ أصغر وحدة تلفظية تتصدر المجموعة الكلاميّة سواء أكانت لفظة، جملة، أم خطابا، وقد اختلفت الرؤى حول تحديد مفهوم يضبطه، ومرد ذلك ازدواجية الطرح الصّوتيّ القائم على انشطار أو انقسام منهجي، اتجاه **فونتيكي*phonetics*** مادي يؤسس لمعالم مقاربة فيزيولوجية وأخرى فيزيائية، واتجاه **فونولوجي*phonology*** يتوخى الوقوف على الملمح الوظيفي الذي يؤديه المقطع من

[1]ـــ تأليف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، دار المعرفة، د ط، 1978م، ص206.

[2]ـــ إبراهيمي بوداود، فنولوجيا التنغيم والنبر في بنية المنطوق العربي، ص 209.

خلال الوظائف التميزية والتحديدية والتعبيرية التي يقوم بها **الفونيم**"•"داخل البنية المقطعية لنظام صّوتيّ معين، ومن ثم فإنّ المقطع اللّغوي بنية صّوتيّة « يظهر بداخلها نشاط الفونيم الوظيفي»"[1]" يسهم في بناء النسق اللّغوي.

3-1-1-الجانب المادي للمقطع (الاتجاه الفونتيكي *phonetics*):

يرتهن حضور المقطع الصّوتيّ ضمن الحيز التلفظيّ إلى إجرائية التجسد الفيزيولوجي والفيزيائي، الذي يتحدد وفق الحركات عضوية ومقومات فيزيائية، فمن **الناحية الفيزيولوجية** يرتبط **المقطع** بحركات الجهاز النطقي والجهد المبذول عند النطق به، فهو « نبضة صدرية، أو وحدة منفردة لتحرك هواء الرئتين لا تتضمن أكثر من قمة كلامية، أو قمة تموج مستمر من التوتر في الجهاز العضلي النطقي، أو نفخة هواء من الصدر »"[2]"، إذ يستطيع الناطق «أنّ يضع كفه على أسفل صدره وينطق بكلمة "**دَرَسَ**" نطقا متأنيا هكذا [**دَ رَ سَ**] وسوف يحس بضغطات الحجاب الحاجز على الصدر، وهي ثلاثة تقابل مقاطع الكلمة الثلاث وهكذا »"[3]".

بيد أنّ الدّراسات العلميّة التجريبيّة الحديثة « أثبتت في العملية الكلامية [...] أن الصدر لا يواصل ضغطا ثابتا خلال المجموعة التنفسية، وأن عضلات الصدر

•-**الفونيم**: أصغر وحدة صوتية ذهنية غير دالة.(الوظيفية).

1ـــ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 286. **ينظر**: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص32.

2ـــ أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغويّ، ص 285.

3ـــ-غانم قدوري الحمد، المدخل إلى أصوات العربية،دار عمار للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط01، 2004م ص 190.

تنتج نبضة منفصلة من الضغط لكل مقطع »"[1]"، يحدث هذا الضغط الناتج عن عضلات الصدر ضغطا في الهواء، مما ينتج عنه ذبذبات متداخلة (موجة صوتية)، تتسم هذه الموجة بخصائص فيزيائية أو كميات واصفة من (شدة، درجة، حزم صوتية، تردد ....)، تطبع كل مقطع ***Timbre***.ومن ثم، فإنّ المقطع من **الناحية الأكوستيكية** «يعتمد على ما يحدثه نطق المقطع من ذبذبات ذات سمات خاصة في الهواء»"[2]"، وعلى حد رأي اللغوي "**اتوسبرسن**"، فهو «المسافة بين الحدين الأدنين للإسماع»"[3]"، يحتل دائما الصائت قصيرا كان أم طويلا قمة الإسماع والبروز، ومن هذا القبيل قول "**ماريوباي**": المقطع «عبارة عن قمة إسماع، غالبا ما تكون صوت علة، مضافا إليها أصوات أخرى عادة، ولكن ليس حتما تسبق القمة أو تلحقها، أو تسبقها وتلحقها»"[4]"، وهي **الصوامت** الّتي عادة ما تشكل الحدّ الأدنى للإسماع، ولمعرفة عدد مقاطع أي بنية لغوية يكفيك حساب صوائتها، «إن عدد مقاطع لفظ ما، سيطابق عدد الحركات الموجودة فيه »"[5]"، **فالصائت** حمال ومحرك للمقطع، وقد أكدت على ذلك الدراسة الصوتية الآلية.

1ـــ غانم قدوري الحمد، المدخل إلى أصوات العربية، ص 189.

2ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 505.

3ـــ غانم قدوري الحمد، المدخل إلى أصوات العربية، ص189.

4ـــ ماريو باي، أسس علم اللغة، ـــترجمة وتعليق:أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة ، ط1، 1419هـــ ـــ1998م ص96

5- سليمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ص 131.

3-1-2-أنماط المقطع الصوتي:

يتشكل المقطع الصّوتيّ من « اتحاد صامت أو نصف صائت، أو أكثر، بصائت واحد»"[1]"، يحركه الصائت بصفته النواة (**النواة المقطعية *syllablenucleus***)"[2]"، أو المركز الأساس الّذي يرتكز عليه المقطع، فلا وجود لمقطع بدون صائت سواء أكان الصائت قصيرا أم طويلا، والمقطع ينهض على معلمين: معلم **نوعي** ومعلم **كمي**، يحتكم الأول إلى أواخر البنية المقطعية، أي حسب (**طبيعتها النطقية**)، « ينقسم إلى مفتوح ***Ouvert***، وهو النوع الذي ينتهي بصائت (قصير أو طويل)، وإلى مغلق***Fermé***، وهو النوع الّذي ينتهي بصامت، أما من حيث **الكم** فقد يحتكم إلى عوامل الطول والقصر والتوسط، اعتبارا(**لمدة النطق به**)، إذ ينقسم إلى طويل، قصير، ومتوسط»"[3]"، وقد أجمع جمهور اللغويين على خمسة أنساق مقطعية،وأضاف اللغوي **"تمام حسان"** لوناً آخر من المقاطع الصّوتيّة، يتكون من **صائت +صامت**، ويرمز له بـــ (**ع ص**)، مثّل له **بهمزة الوصل أو أداة التعريف "ال"**، ويُقر **تمام حسان** بأنّ هذا المقطع تشكيلي فحسب"[4]"، أي أنه لا وجود له في الدّراسة الأصواتية، لأنّ المقطع العربي يبدأ بصوت صحيح من الناحية الأصواتية، أما من الناحية التشكيلية الّتي تدرس القاعدة والنظام لا النطق، فقد أورد تبرير آخر لوجود

1ـــ بسام بركة، علم الأصوات العام أصوات اللغة العربية، ص141.

2ـــالمرجع نفسه، ص97.

3ـــ**ينظر**: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 216.

4ـــ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 145.

هذا المقطع، ويمكن إجمال المقاطع الصوتية في اللسان العربي من حيث **النوع والكم** كالآتي:

النوع	مكوناته	رمزه	مثاله
مقطع قصير مفتوح	صامت ـــ صائت	ص ع	بَ ، كَ ، قَ
مقطع متوسط مفتوح	صامت ـــ صائت ـــ	ص ع ع	كَا ، بَا ، قَا ،
مقطع متوسط مغلق	صامت ـــ صائت ـــ	ص ع ص	منْ هلْ بلْ كمْ لمْ
مقطع طويل مغلق **مقطع مديد**	صامت ـــ صائت ـــ صائت ـــ صامت	ص ع ع ص	بابْ، مالْ، قالْ ...
مقطع طويل مضاعف الإغلاق "مقطع زائد الطول"	صامت ـــ صائت ـــ صامت ـــ صامت	**ص ع ص ص**	**كنْزْ ، بحْرْ**

3-1-3- الجانب الوظيفي "للمقطع الصّوتي" (فونولوجيا المقطع):

لا ريب أنّنا نتواصل بمجموعة من المقاطع الصّوتيّة المتعاقبة، مترابطة فيما بينها، يجمعها نسق لساني معين، تؤدي هذه المقاطع عند تجاورها وظيفة دلالية معينة، لكن «ليس **دائما** كل حرف صالح، لأنّ يجاور حرف آخر في المقطع»"[1]"، وإنّما يحكمه

1ـــ**ينظر**: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 131.

السياق(المقام) من جهة، والضرورات النطقيّة من جهة أخرى، « وهي في كل هذا وذاك، تسير وفق نظام متناسق، لا تتعارض فيه هذه الأصّوات »"[1]" اللّغويّة.

ولما كان تشكل المقطع الذي يحدده **الفونيم**، وذلك أنّ المقطع تجمع فونيمي جوهره **صائت**"[2]"يتحقق على مستوى الإنجاز الفعليّ للكلام، «فإنّ هذا **الفونيم** يؤدي معنى دلالي داخل التركيب اللّغويّ [...] يحمل معنىً وظيفيًا، يتحدد على ضوء مستوى النظم الأدائيّ للتركيب»"[3]"اللّغويّ، وهذا ما قد ينفي قول بعضهم « أنّ تجمع الفونيمات في مقاطع، مجرد اصطلاح، دون تحقق موضوعي»"[4]" «فالفونيمات لا حياة لها إلا داخل المقاطع، لأنّها لا تنطق من المجموعة البشرية بشكل منفصل، وإنّما على شكل تجمعات، فصفاتها، وخصائصها، وكيفية انتظامها في مقاطع، إنّما يعتمد على المقطع وتشكيلاته الصّوتيّة »"[5]".

والمقطع بحدّ ذاته لا يكتمل دوره الوظيفيّ إلا داخل سلسلة مؤتلفة منسجمة متتابعة البنيات، تعززها مجموعة من التلوينات الأدائية **كالنبر والتنغيم والفواصل الزمنية** المنبثقة عن **الوقف**، وكل هذه الأداءات الموسيقية تتضافر لتشكل الإيقاع، وفقا لمقامات الخطاب، ولا سيّما أنّ «سلم التنوعات الصّوتيّة يتشكل من أصغر وحدة وهي (الفونيم)، ثم المقطع، ثم النبر، ثم التنغيم، وكل هذه مؤتلفة لا يمكن أنّ

1ــ عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصّوتيّ، ص 96.

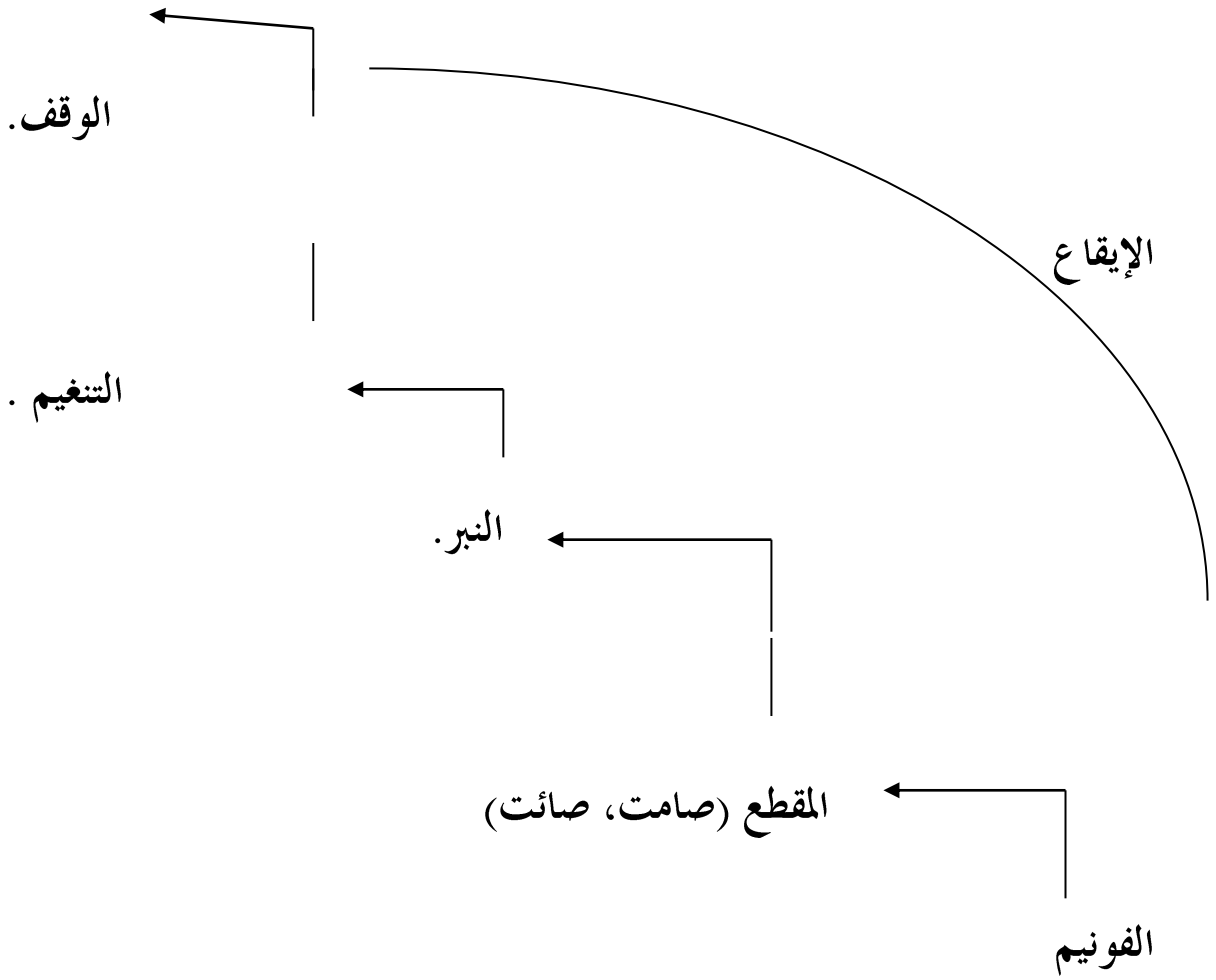
2ــ**الصائت** في المقطع يمثل نواة المقطع تتميز بقوة الوضوح السمعي داخل المقطع.

3ــ عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصّوتيّ، ص 91.

4ــ أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص280، **ينظر**: عبد القادر عبد الجليل، علم الصوت الصرفي، ص99

5ــ عبد القادر عبد الجليل، علم الصوت الصرفي، ص 99.

نجتزأ أي واحد منها، أو نسقطه لما لعملها الوظيفيّ المترابط مع حدود كل واحد منها»"[1]فالمقطع الصّوتيّ«يجسّد السمات النظميّة الصّوتيّة في الكلام»"[2]"، أو بتعبير "**تربوتسكوي**"« وحدة حمالة للظواهر التطريزية»"[3]"، وذلك وفقا للمخطط التمثيلي الآتي:



[1]ـــ المرجع نفسه، ص 99.

[2]ـــ سامي عوض، صلاح الدين سعيد حسين، التشكيل المقطعي مفهومه وعلاقته بالنبر اللغوي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 31، العدد 2، 2009، ص 72.

[3]ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية ، ص 161، **ينظر**: أحمد البايبي، الملامح التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة ونظرية تكامل العلوم، ص 119.

3-2-المظهر الآدائي للنبر Accent -Stress

لا شك أنّ المقاطع الصّوتيّة تتفاوت قِيّمُهَا داخل التشكلات الكلامية، وذلك حسب موقعها، «فلا تنطق مقاطع لفظ ما، بدرجة واحدة من العلو»"[1]"، وإنّما هي متفاوتة البروز والظهور، حيث تكتسب بعض المقاطع الصّوتيّة «ثقلا فيزيولوجيا ضاغطا»"[2]" أثناء التلفظ، وهذا ما يعرف في اللغة بظاهرة **النبر**.

ومن ثم فإنّ النبر/ الهمز فونيم فوق تركيبي وتلون صّوتيّ لا يدخل مباشرة في التركيب اللّغويّ (خطية اللغة)، « لكنه يفضي إلى أغراض المتكلمين النطقية، قوة وضعفا، شدة وليونة، ويقتضي طاقة، وجهدا عضليا»"[3]"، فهو بهذا «فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صّوتيّ معين في كلمات اللغة»"[4]" يجعله يتميز بالوضوح السمعيّ عن بقية المقاطع، وذلك أنّ المقاطع« تتفاوت فيما بينها في النطق قوة وضعفا، فالصّوت أو المقطع المنبور، ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودا أشد»"[5]" من بقية المقاطع الصّوتيّة.

1ــ سليمان الحسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، ص 134.

2ــ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ، 1974م، ص 221.

3ــ عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، ص 113.

4ــ- المرجع السابق، ص 20.

5ــ رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م، ص113

3-2-1- قواعد النبر:

ترتبط مواضع النبر بنوعية المقطع الحامل لها"[1]"، الّتي قعّد لها علماء الأصوات، وذلك حسب «القوة التي يبذلها الجهاز التنفسي لتحريك تيار الهواء من الرئتين، آخذين بعين الاعتبار الإعاقات التي يمكن أن يواجهها ذلك التيار في طريقه من الرئتين للهواء الخارجي بضغط جوي أقوى من المجرى الصوتي»"[2]" الخارج.

1. إذا كانت الكلمة مكونة من مقطع واحد مثل: فعل الأمر (**قِ**) **أو** (**قِفْ**) فإنّ النبر يقع عليها آليا أيا كان نوع هذا المقطع.

2. إذا كان التركيب المقطعي مكون من ثلاثة مقاطع قصيرة (**ص ع ــ ص ع ــ ص ع**) فإن النبر يقع على المقطع الأول منها مثل: **كَتب / دَرس/ قَرأ**.

3. إذا كانت الكلمة تحتوي على مقطع متوسط (**ص ع ص**)أو(**ص ع ع**) فالنبر على واحد منهم.

1ــ**ينظر**: سليمان الحسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، ص 134/ 135، **ينظر**:تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 172 وما بعدها، **ينظر**: محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، د ت، ص 52، **ينظر**: عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي،ص119 وما بعدها، **ينظر**: محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 190 وما بعدها، **ينظر**: عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، مقدمة في أصوات العربية، النشر والطباعة (القاهرة)، الطبعة الثالثة 1424هـ / 2004م، ص 189 وما بعدها.

2- م ك س . مكهمون، اللغة صوت موجود، الصوتيات، المجلد الأول، الفصل الأول، ص 23، ضمن الموسوعة اللغوية، ***An Encyclopaedia Of Language***، ن. ي. كولنج، ترجمة، محي الدين الحميدي، عبد الله الحميدان، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، د ت، **ينظر** : بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 178/ 179.

4. إذا اشتملت الوحدة المقطعية على مقطعين متوسطين (**ص ع ص**) أو (**ص ع ع**) فإنّ المقطع الأقربإلىآخر الكلمة (غير المقطع الأخير) يستقبل النبر مثل: **رَئِيسُهُنَّ**: / ص ع/ ــ / ص ع ع / ــ / ص ع/ ــ / ص ع ص / ــ / ص ع /، بعد فك الإدغام **رَئِيسُهُنْنَ**.

مُسْتَوْدَعَاتُهُمْ : / ص ع ص / ــ / ص ع ص / ــ / ص ع / ــ / ص ع ع / ــ / ص ع / ــ / ص ع ص /.

5. إذا كانت الكلمة تحتوي على مقطع طويل (**ص ع ع ص**) أو (**ص ع ص ص**) فإن النبر يقع على احديهما لأن استحالة أن نجد هذين المقطعين مجتمعان معا، وكذلك في الوسط وإنما يوجدان في آخر الكلمة لأنهما محددان بعملية **الوقف** مثل: **قَالَ عَبْدْ**:/ ص ع ع/ ــ / ص ع / ــ / ص ع ص ص/.**عَبْدٌقَالْ**: / ص ع ص / ــ / ص ع ص/ ــ / ص ع ع ص /.

3-2-2-فونولوجيا النبر:

ترتبط وظيفة **النبر** بنوع النظام اللّغويّ الطارئ عليه، إذ تتغير دلالته من لغة إلى أخرى، ففي بعض اللغات يكون « محدد المكان في مفردات اللغة، فيمكن ضبطه بقاعدة»"[1]"، وينعت **بالنبر الثابت** كما هو الحال في اللغة العربية، فهذه «القوانين وإنّ كانت متشعبة تشعب صور تصريفات الكلمة ومكوناتها ــ تمكن العارف من

1ــ صالح سليم عبد القادر الفخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د ت، ص 192.

التنبؤ بمواقع النبر ودرجاته»"[1]داخل التركيب المقطعيّ، بخلاف بعض اللغات كالإنجليزية، تأبى الخضوع لقاعدة معياريّة قياسية تضبط نبرها، «ليس بها نظام ثابت للنبر، إنّها لغة من ذوات **النبر الحر**، حيث ينتقل فيها النبر من مكان إلى آخر في الكلمة الواحدة»"[2]، فالكلمة نفسها تكون اسما، وإذا وقع النبر على مقطع مغاير من نفس الكلمة تصبح فعلا وهكذا، بيد أنّ النوع الصرفيّ «يتغير للكلمة تبعا لتغير موقع النبر الأساسي فيها»"[3]، ويرتبط معنى الكلمة بالجنس الصرفيّ، وذلك أنّ «اختلاف الجنس الصرفيّ للكلمة يؤدي إلى اختلاف المعنى»"[4]. وبهذا، فإنّ موضع النبر يؤدي «دورا لسانيا ويكون ظاهرة مميزة ناقلة للمعنى»"[5]" ومغيرة لها في الوقت نفسه.

ولما كان النبر « إضافة كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام إنتاج الكلام »"[6]" تقع هذه الإضافة على مقطع من مقاطع البنية المقطعية، تكسبها نوعا من البروز والجهارة، ولا سيّما أنّ هذا البروز والظهور الناتج عن قوة الثقل الفيزيولوجية المضاعفة، تسم المقطع المنبور بوظيفة أدائية إسماعيّة يؤديها داخل النسيج اللّغويّ ولا سيّما **الخطاب الشعريّ**، «وهذا البروز لا تتحكم فيه قواعد النبر بمفردها، بل تتحكم فيه البنية التنغيمية بعامة، ونبر العلو الموسيقي بخاصة»"[7]"، وهنا يبرز **النبر**

1ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 515.

2ـــالمرجع نفسه، ص515- 516.

3ـــ سعد عبد العزيز مصلوح، دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، ص 238.

4ـــ كمال بشر، علم الأصوات، ص 526

5ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، الجزء 2 ص 71

6ـــأحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 221.

7ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية ، الجزء2، ص 75.

كعامل من عوامل الإيقاع، وذلك أنّ تشكل البنية الإيقاعيّة «مشروط بدخول مجموعة من الكلمات في علاقة تتابعية يقع فيها النبر في مواضع منتظمة، يشكل مجموعها نسقا إيقاعيا ذا هوية واضحة»"[1]".

ومن ثم، فإنّ **النبر** يعد فاعليّة إيقاعيّة مركزيّة في **الخطاب الشعريّ** القائم على أنساق صّوتيّة منتظمة، إذ يؤدي **النبر** «وظيفة نطقية [إيقاعية] تتصل بنظام أداء الكلام، أي بتوقيعات المتكلم، الّذي يقسم الحدث المنطوق إلى أقسام ترتبط بأهمية المقاطع الّتي يؤديها من ناحية، وبإيقاع تنفسه الطبيعي من ناحية أخرى »"[2]"، وذلك بالتضافر وقرائن سياقية أدائية ترنيمية أخرى **كالتنغيم والوقف**.

3-2-3-الأثر الصوتي والدلالي للمكون النبري في الخطاب الشعري:

لاشك أنّ الخطاب الشعري المنطوق لا يكون بوتيرة واحدة أثناء الإلقاء، وإنّما يأتي متراوحا بين ضغط وحبس، وقوة وضعف، حسب نفسية الذات الشاعرة، ويظهر ذلك عند ترجمتها لما يختلج في داخلها، وهي عملية معقدة متبادلة بين العقل والأعصاب وبين الأعضاء العضوية، «فيبدأ عملية ترجمة: من المطلق الصامت إلى المحدد الصائت، يخرج الهواء من صدره، فتتحرك أجهزة موسيقية، بعضها في حنجرته، وبعضها الآخر في حلقه وفمه وأنفه، وإذا بالفكرة تلبس رموزا مسموعة

[1]ـــ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ص 222.

[2]ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، الجزء2، ص 75.

بالأذن »"[1]"، تعكس هذه الرموز، المقاطع الصوتية التي تأتي متباينة بين جهر وهمس وشدة ورخاوة، «متناغمة مع حالاته الشعورية المتفاوتة في درجتي الانقباض والانبساط»"[2]" تحمل صور ذهنية ودلالات مختلفة.

ولئن كانت المقاطع الصّوتيّة المكوّنة للخطاب الشعري «تتسم بتلوينات أدائية تتباين ملامحها بحسب القيمة النوعية والكمية»"[3]"للبنية المقطعية التي فصل فيها اللغويون، فإنّ هذا «التباين لا يقتصر على الاختلافات النوعية والكمية، فحسب وإنّما يعود إلى اختلاف مواضع النبر من المقاطع الشعرية »"[4]"المنطوقة، وذلك أنّ المقاطع الصّوتيّة في السلسلة الكلامية ولا سيما **الخطاب الشعري** تتسم بدرجة بروز إسماعي متفاوتة، إذ يقترن المقطع المنبور «بنبضة صدرية مقواة يصاحب إنتاجها بذل طاقة إضافية»"[5]" تولد نوعا من الوضوح السمعي لدى المتلقي، يتجلى في الإنشاد الشعري بصفته هيئات أدائية لا تدخل في التركيب، « يبتدأ به تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل، ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع

1- حسن ظاظا، اللسان والإنسان، مدخل إلى معرفة اللغة، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط02، 1990، ص 5

2- طاطا بن قرماز، تضافر السياق الأسلوبي الصوتي في لغة شعر محمود درويش، ص 100.

3- بن شيحة نصيرة ، الوقف بين التطريز الإيقاعي وفاعلية التشكل الدلالي، ص 43، **ينظر**: محمد الانطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ص 48، **ينظر**: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 170.

4- بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 178

5 - محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، ص 264

ليتصور ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير، أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك »"[1]".

ومن ثمّ، ورغم أنّ تحقق البعد الإنجازي للمكون النبريّ مرتبط بالضغط الفيزيولوجيّ الذي يؤديه الجهاز النطقي، حين «ينشط الحجاب الحاجز نشاطا كبيرا، كما تنشط عضلات الرئتين، علاوة على ذلك، فإنّ حركة الوترين الصّوتيين تقوى أيضا، فيقترب أحدهما من الآخر، حتى لا يسمحا إلا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لتوترهما الذبذبات الصّوتيّة، فيترتب على ذلك زيادة في حدة الصّوت المنطوق، في حالة الأصوات المجهورة، أما مع الأصوات المهموسة، فيبتعد الوتران الصوتيان، أحدهما عن الأخر، أكثر من ابتعادهما في حالة الصّوت غير المنبور، فيتسرب مقدار أكبر من الهواء يجعل الاحتكاك، أو الانفجار، في الصّوت، أقوى وأوضح في السمع»"[2]"، فإنّه لا يتعلق بهذه التيكنيكات العضوية أو العمليات التوزيعية الصوتية بقدر ما يتعلق بالحالة الشعورية الانفعالية للشاعر الّتي يجسدها الأثر الأدائيّ الإيقاعيّ للخطاب الشعريّ المنطوق.

1-**ينظر**: أحمد البايبي، الملامح التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة ونظرية تكامل العلوم، ص 120، 121.

2- محمد جواد النوري، علم أصوات العربية، ص 264.

تبعا لذلك، تخيرنا أنّ نتقصى جملة العلائق التركيبية والإيقاعية والدلالية العميقة التي يجسدها ويعكسها **النبر** ضمن المقطوعة الشعرية **لأحمد مطر** الآتيّة، أين يتأتى خلق فضاء حرّ مطلق تتداخل فيه جملة الأنساق اللغوية مشكلة إيقاعا صوتيا معيّنا، بإخضاعها إلى التحليل الصوتي الأكوستيكي، الذي يجسده **التصوير الطيفي** للصّوت، الذي يجعل من الصوت صورة، قابلة للتحليل وقابلة للقراءة وقابلة للقياس، وقابلة لاستنباط الدلالة العميقة، على النحو الآتيّ:

"أنَا السبب"

أنا السببْ

في كل ما جرى لكم

يا أيها العربْ

سلبتُكم أنهارَكم

والتينَ والزيتونَ والعنبْ

أنا الذي اغتصبتُ أرضَكم

وعرضَكم، وكلَّ غالٍ عندكم

أنا الذي طردتُكم

من هضْبة الجولان والجليلِ والنقبْ

والقدسُ في ضياعها،

كنتُ أنا السببْ

نعم أنا .. أنا السببْ

أنا الذي لمَّا أتيتُ: المسجدُ الأقصى ذهبْ

أنا الذي أمرتُ جيشي، في الحروب كلها

بالانسحاب فانسحبْ "[1]"

تنهض المقطوعة الشعرية **المطرية** المنطوقة على كثافة إيقاعية عالية، وحمولة دلالية لانهائية، تصنعها مجموعة من التلوينات الأدائية المتضافرة فيما بينها، «فالظواهر فوق القطعية ليست خاصيات للقطع ولا كيانات تابعة لها، من حيث وجودها وتنظيمها، وإنّما هي قطع بذاتها تتمتع باستقلال في الوجود وفي التنظيم، وعلاقتها بالقطع الفونيمية علاقة تزامن ***simultaneity*** وتناسق»"[2]" تساهم في التشكيل الإيقاعيّ للخطاب الشعري المنطوق، أبرزها **التلون الصوتي النبري**، الذي يهتز له المتلقي متأثرا بوقع الصوت، وذلك بإكساب بعض المقاطع نوعا من البروز

[1]– **ينظر:** https://www.youtube,com/watch?v=zREKLHUJOtE

[2] – مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، الطبعة 2013، ص 33.

والظهور، بضغط الشاعر على مقاطع متباينة من البنيات اللغوية التي شكلت نسيجه الشعري، حيث يبذل «كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام إنتاج الكلام موزعة على القنوات الرئوية والتصويتية والنطقية»"[1]"، تراوح هذا الضغط بين مقاطع مفتوحة ومقاطع مغلقة، مقاطع في بداية الكلمة ومقاطع في وسط الكلمة ومقاطع في نهاية الكلمة، خدمة لنصه الشعري.

ويقوم التحليل الفيزيائي **للتلوين النبري** على تتبع الأثر الكمي للمقاطع الصوتية، وما تحدثه من وقع في حاسة الأذن البشرية، فـــ « المقطع المنبور ينطقه المتكلم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له»"[2]" ينتج عن هذا الضغط وضوح في السمع في بعض المقاطع على حساب مقاطع أخرى، ومن ثمّ، نحاول دراسة **الملمح الأكوستيكيّ للنّبر** من حيث هو «مادة فيزيائية يدلّل لها بالقانون والحساب الفيزيائيّ»"[3]"، بتتبع ذبذبة **المنحنى البياني الأصفر** داخل الراسم الطيفي، الذي يدلل على **الشّدة *intensity*** بتقنية عالية، وهذا ما سنقف عليه من خلال الرسوم الطيفية الآتية:

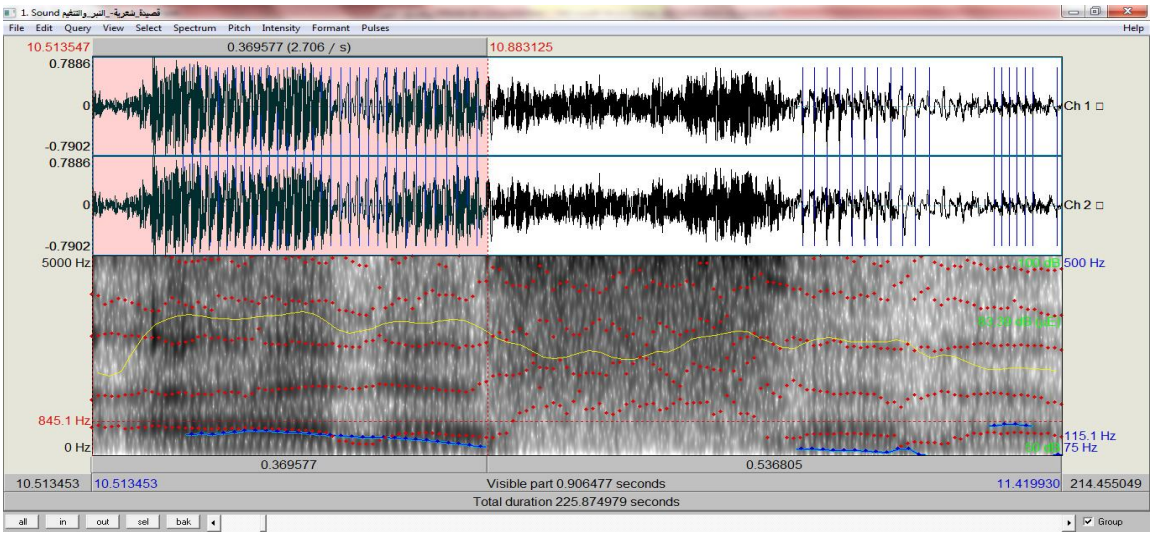
---

[1] – رضا زلاقي، ظاهرة النبر في العربية الفصحى، نقد وتقويم في ضوء دراية أكوستيكية مختبرية، حوليات الآداب واللغات، دولية علمية أكاديمية محكمة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، عدد 11، مجلد 5 ماي 2018م، ص 373 نقلا عن:

Ladefeged Peter. Elements of acoustic phonetics. London. 1966 . p83

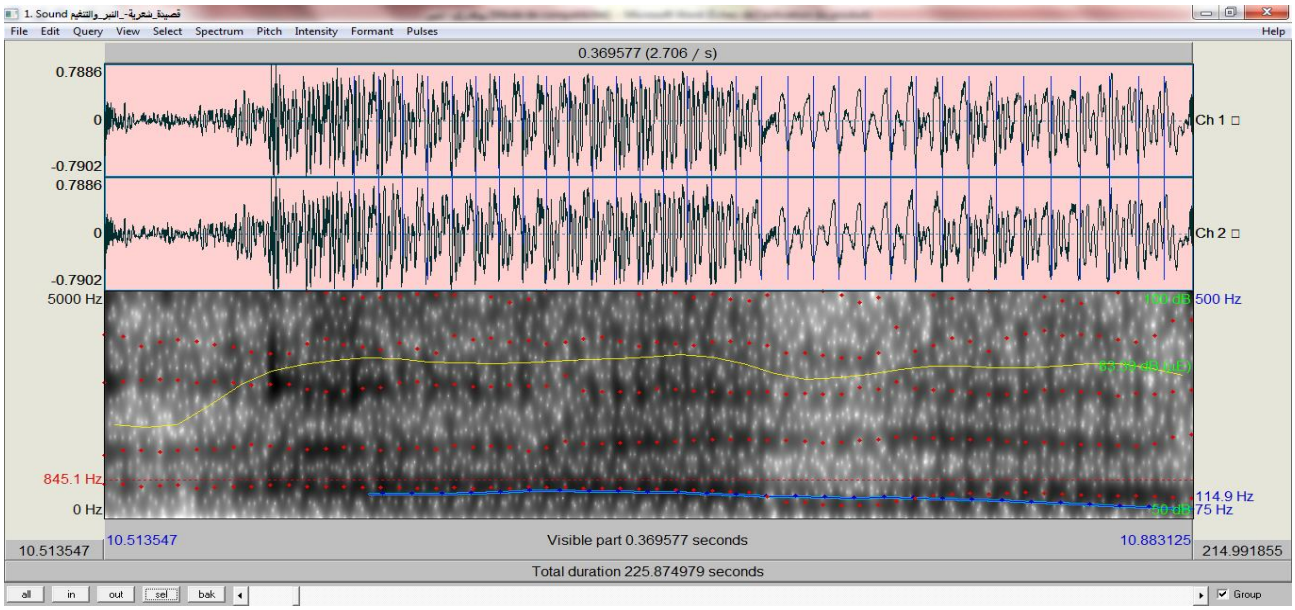
[2] – أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الثالثة، 2008م، ص 163.

[3] ـــ إبراهيمي بوداود، فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، ص 146.



/السبب / / أنا /

الشكل (01):يظهر الصورة الطيفية للمقطع الشعري (أنا السبب) مطلع قصيدة (أنا السبب) للشاعر أحمد مطر:



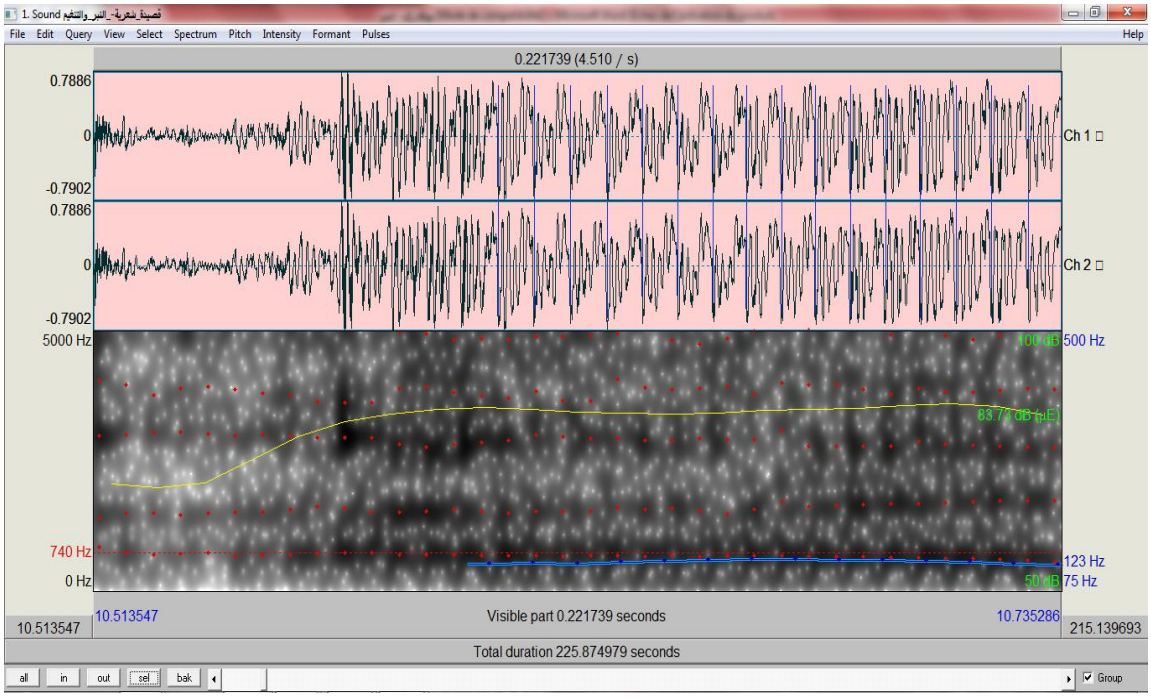
/ أنا /

الشكل (02): يظهر الصورة الطيفية لكلمة /أنا/ المؤلفة من مقطعين (صع+صع ع) التي هي مطلع القصيدة:

الجدول الآتي يبيّن الخصائص الفيزيائية لكلمة/أنا/ (ص ع + ص ع ع):

	الشدة (ديسبل) باللّون الأصفر	التردّد (هرتز) باللّون الأزرق	التّزمين (ثانية)	الحزمة الصّوتية F1 (هرتز)
كلمة (أنا)	83.39db	114.9hz	0.36 ثا	574.09hz

سنقوم فيما يأتي بدراسة كل مقطع على حدة من مقطعي كلمة (**أنا**)، وذلك من أجل معرفة على أيٍّ منهما وقع النّبر.

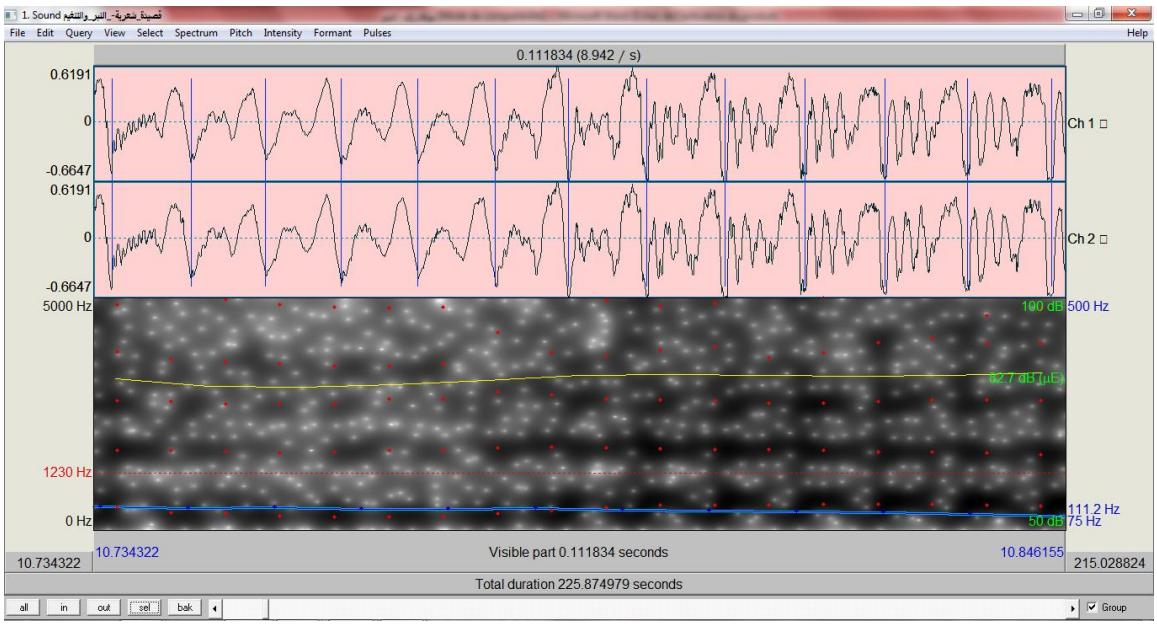


/ أ /

الشكل (03): يظهر الصورة الطيفية للمقطع /أَ/ (صع) من كلمة /أنا/

الجدول الآتي يبيّن الخصائص الفيزيائية للمقطع /أَ/ (ص ع) من كلمة /أنا/:

	الشدة (ديسبل) باللَّون الأصفر	التردّد (هرتز) باللَّون الأزرق	التَّزمين (ثانية)	الحزمة الصَّوتية F1 (هرتز)
المقطع الأول /أَ/ (ص ع)	83.73db	123hz	0.22 ثا	664.99hz



/ نا /

الشكل (04): يظهر الصورة الطيفية للمقطع /نا/ (صع) من كلمة /أنا/:

الجدول الآتي يبيّن الخصائص الفيزيائية للمقطع /نا / (ص ع ع)من كلمة /أنا/:

	الشدة (ديسبل) باللّون الأصفر	التردّد (هرتز) باللّون الأزرق	التّزمين (ثانية)	الحزمة الصّوتية F1 (هرتز)
المقطع الثاني /نا/ (ص ع ع)	82.7db	111.2hz	0.11 ثا	429.41hz

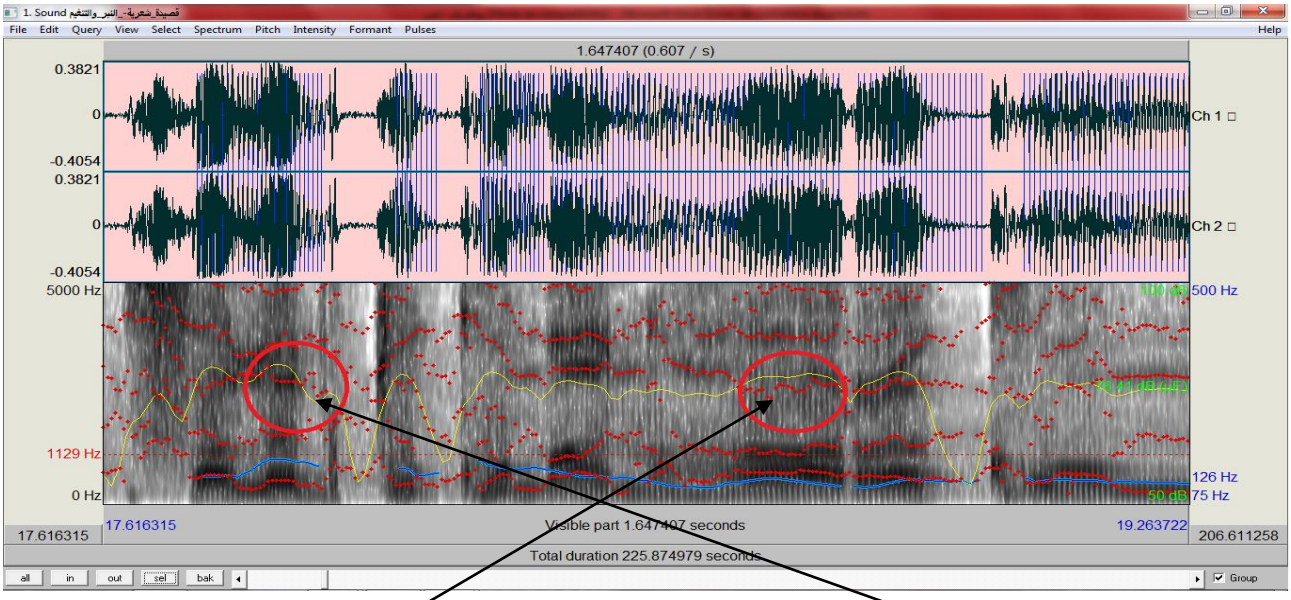
يمثل المنحنى البياني الأصفر:(شدة الصوت :(***Intensity***).

يمثل المنحنى البياني الأزرق:(درجة الصوت :(***Pitch***).

تمثل النقاط الحمراء: (الحزم الصوتية (***Formant*** : **f1- f2- f3 – f4.**

من خلال النتائج التي أظهرتها الصورة الطيفية لكل من المقطعين، الأول والثاني، من كلمة (**أنا**)، نلاحظ أن المقطع /أَ/ (**ص ع**) في **الشكل** (**03**)، يظهر بقيم أعلى في الشدة والتردد والحزمة الصوتية ***F1***مقارنة بقيم المقطع /نا/ (**ص ع ع**)، حيث جاءت شدة المقطع /أَ/ (**ص ع**) حوالي (**83.73 ديسبل**)، وجاء تردده حوالي (**123 هرتز**)، وجاءت حزمته الصوتية ***F1*** في حدود (**664.99 هرتز**)، في زمن قدره (**0.22ثا**). أما قيم المقطع /نا/(**ص ع ع**) فقد جاءت قيمه كالآتيّ: الشدة حوالي (**82.7 ديسبل**)، والتردد حوالي (**111.2هرتز**)، وحزمته الصوتية ***F1***قُدِّرت بحوالي(**429.41هرتز**)، في مدة زمنية قدرها (**0.11ثا**).

وعلى هذا الأساس، نستنتج أنَّ **النَّبر** وقع على المقطع /أَ/ (**ص ع**) من كلمة (**أنا**)،**والهمزة** حرف مجهور، شديد، مستفل، منفتح، مما يجعل طاقته الصوتية أكبر وأعلى عند النطق به، وهذا يوافق ما ذهب إليه الفونولوجيون العرب، من أنَّ الكلمة المكونة من مقطعين فقط؛ فإنَّ النَّبر يقع على ثانيهما إطلاقا. **والنَّبر** كما هو معروف «إشباع مقطع من المقاطع وذلك بزيادة ارتفاعه الموسيقيّ، أو مداه أو شدته»"[1]، عند النطق به على غرار المقاطع الصوتية المتبقية.

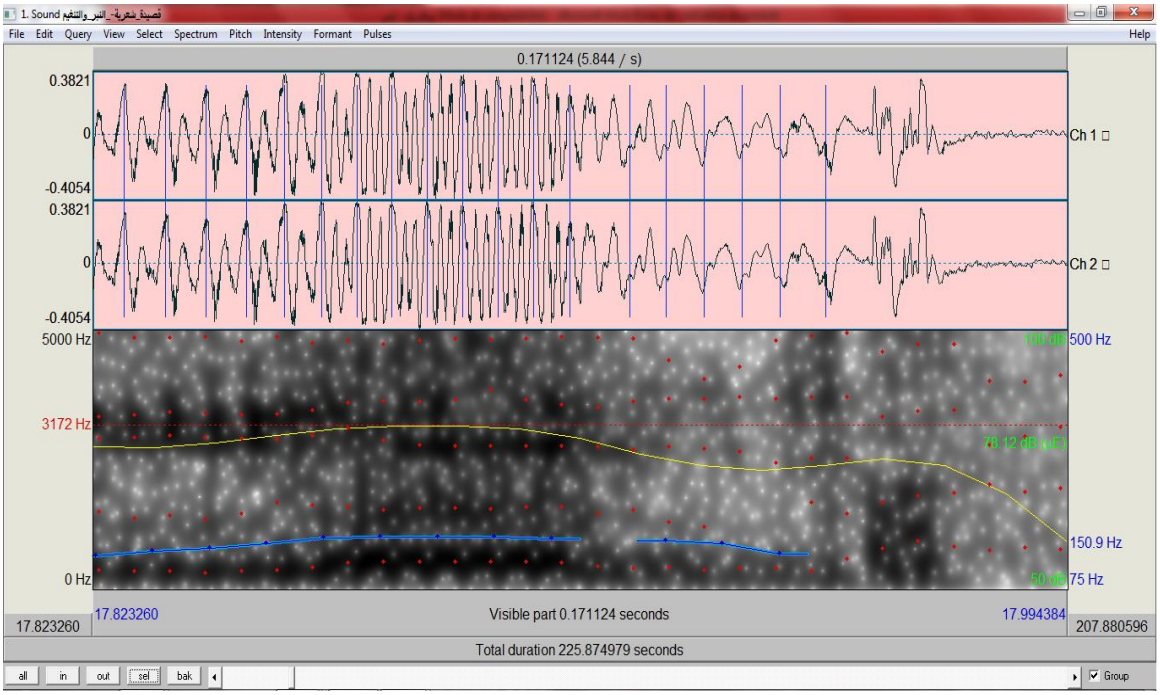


سَلَبْتُكُمْ /ص ع+ صع ص+ ص ع+ ص ع ص /أَنْهَارَكُمْ /ص ع ص+ صع ع+ ص ع+ ص ع ص/.

الشكل (05): يظهر مواضع النَّبر في الصورة الطيفية للسطر الشعري:

(سَلَبْتُكُمْ أَنْهَارَكُمْ) .

[1]– الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تونس، الطبعة الثالثة، 1992م، ص 80.

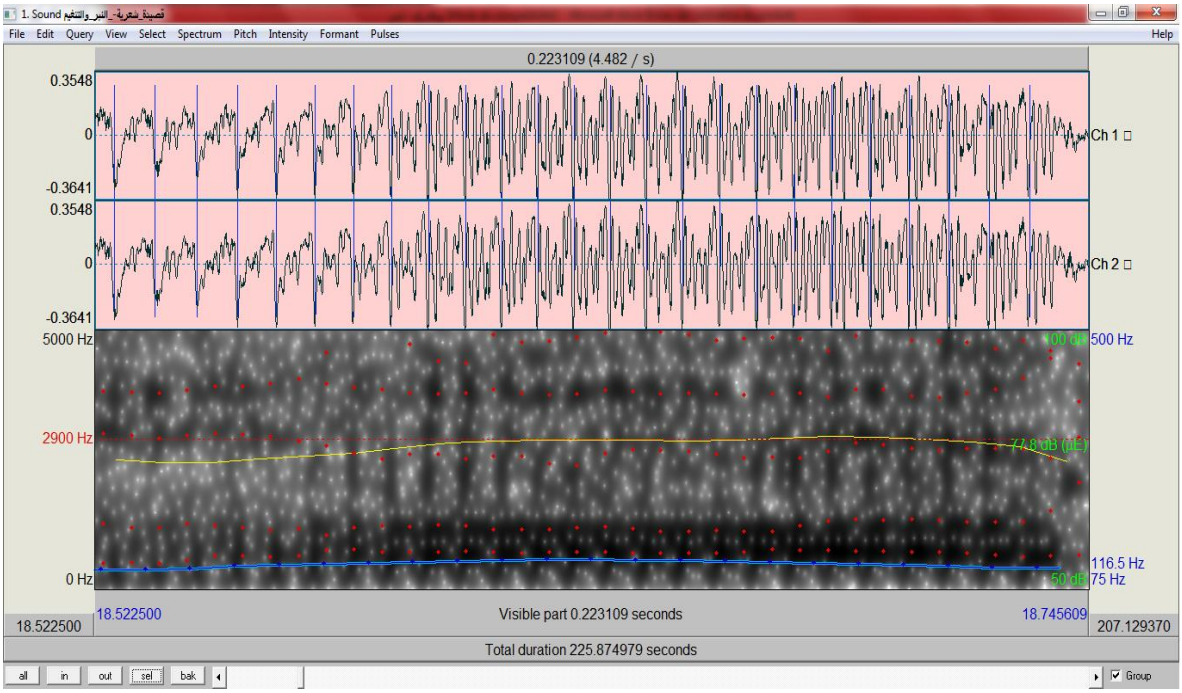


/ لب /

الشكل (06): يظهر الصورة الطيفية للمقطع المنبور /لَبْـ/ (ص ع ص) من كلمة (سَلَبْتُكُمْ):

الجدول الآتي يبيّن الخصائص الفيزيائية للمقطع /لَبْـ/ (ص ع ص) من كلمة (سَلَبْتُكُمْ):

	الشدة (ديسبل) باللّون الأصفر	التردّد (هرتز) باللّون الأزرق	التّزمين (ثانية)	الحزمة الصّوتية F1 (هرتز)
المقطع /لَبْـ/ /ص ع ص/	78.12db	150.9hz	0.17 ثا	506.73hz



/ ها /

الشكل (07): يظهر الصورة الطيفية للمقطع المنبور /هَا/ (ص ع ع) من كلمة (أَنْهَارَكُمْ):

الجدول الآتيّ يبيّن الخصائص الفيزيائية للمقطع /هَا/ (ص ع ع) من كلمة (أَنْهَارَكُمْ):

	الشدة (ديسبل) باللَّون الأصفر	التردّد (هرتز) باللَّون الأزرق	التَّزمين (ثانية)	الحزمة الصَّوتية F1 (هرتز)
المقطع /هَا/ /ص ع ع/	77.8db	116.5hz	0.22 ثا	670.31hz

وقفنا من خلال القراءة الطيفية لمقاطع السطر الشعريّ (سَلَبْتُكُمْ أَنْهَارَكُمْ)، على قيم متباينة في نسبة الشدة (***Intensity***)،والتّي يظهرها الرسم الطيفيّ من خلال

المنحنى الأصفر وبخاصة، في نسبة شدة المقطعين المنبورين /لَبْـــ/(**ص ع ص**) المغلق من كلمة (سَلَبْتُكُمْ)؛ الذي رست شدته عند حدود (**78.12 ديسبل**)،سجل شدة تواترية أعلى من شدة المقطع المنبور المفتوح /هَا/ (**ص ع ع**) من كلمة (أَنْهَارَكُمْ)؛ الذي جاءت شدته في حدود(**77.8 ديسبل**).

يتضح من هذه الرسوم الطيفية التي تمت معالجتها، أنّ الشاعر **أحمد مطر** أَكْسَبَ العديد من المقاطع الصوتية ضغطا زائدا على حساب مقاطع أخرى، ابتداء من أول مقطع شعريّ **"أنا السبب"**، حيث افتتح قصيدته بنبرة حادة، وقع على أول مقطع صوتي جسده حرف **الهمزة**، كون الهمزة صوت مجهور شديد، ولا سيّما أنّ المقطع المنبور الذّي يكتسب صفات الغلط والجهارة « تنشط معه جميع أعضاء النطق غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا كما تقوى حركة الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أنّ يصبح الصّوت عاليا، واضحا في السمع، هذا في حالة الأصوات المجهورة»"[1]"، والّتي تعود إلى زيادة في الزفير، توحي هذه العمليات الفسيولوجية، وتحمل هذه المقاطع الصّوتيّة «المثقلة بفاعلية الضغط»"[2]"الصّوتيّ التي تَحْتَكِمْ إلى «نشاط عضلات التنفس»"[3]"، دلالات إيحائيّة

1 – رضا زلاقي، ظاهرة النّبر في العربية الفصحى، نقد وتقويم في ضوء دراية أكوستيكية مختبرية، ص 373، **ينظر**: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 138.

2 – بن شيحة نصيرة، أسلوبيّة البناء الصّوتيّ في الخطاب الشعريّ المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 182.

3 -أحمد البايي، الملامح التطريزية في الدّراسات النحويّة والصرفيّة القديمة ونظرية تكامل العلوم، ص 103

مختلفة، تعكس الحالة الانفعاليّة التّي كان عليها **أحمد مطر** أناء اللحظة الشعريّة، فالضغط على مقطع معين من الخطاب الشعري «يضيف إلى النفس التنبه والإثارة، ويوحي بحالة انفعاليّة لا يستطاع إنكارها »"[1]" من طرف المتلقي، حيث يعمل على جلب انتباهه وشده ليعيش داخل الحدث الشعريّ الذّي يصوره **المطري**، ليجعل منه أداة جماليّة تخدم النص الشعريّ فتمنحه الفاعليّة والتأثير على حد سواء، وذلك أنّ الشاعر **أحمد مطر** «يلقي قدرا من الإقناع الوجدانيّ بوقوع الحالة المصورة»"[2]" في شكل ذبذبات صّوتيّة تخترق أذن السامع، تعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي.

3-3-المظهر الآدائي للتنغيم*intonation*:

ولئن كان النبر مركز إثقال يقع على مقطع من مقاطع البنية اللّغويّة في حدود الكلمة (المفردة)، فإنّ **التنغيم** تلون أدائي يتخطى حدود الكلمة، «ليختص بالجملة كلها، فهو نمط لحني ***MelodicPattern***، يتحقق بالتنوع في درجة الصّوت أثناء الكلام»"[3]"، يتراوح بين الارتفاع والانخفاض والاستواء، وذلك «أنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صّوتيّة واحدة في النطق بجميع الأصّوات، فالأصّوات الّتي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات تختلف فيها

1 - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 109.

2 -المرجع نفسه، ص109

3ـــ صالح سليم عبد القادر الفخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 197

[...] ويمكن أنّ نسمي درجة الصّوت بالنغمة الموسيقية»"[1]"، يعكس تناوب الدرجات النغمية أثناء الكلام، حالة المتكلم والهدف الذي يرمي إليه، لما يمليه أو يفرضه المقام، «فكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل مقال طريقة في أدائه تناسب المقام الّذي اقتضاه، فالتهنئة غير الرثاء، والأمر غير النهي، [....]، والتساؤل والاستفهام غير النفي وهكذا »"[2]".

إتباعا لهذا التوصيف النظري، فإنّ **التنغيم** ملمح من الملامح الصّوتيّة الأدائية يظهر على مستوى النطق، يرتبط ارتباطا وثيقا بدرجة الجهر، ومصدر الجهر أو التصويت بصفة عامة الوترين الصوتيين ***les cordesvocales***، ومن ثمّ، فإنّ التنغيم يرتبط بصفة مباشرة بمدى اهتزاز الوترين الصّوتيين ***les cordes vocales***، فالتنغيم «يعرف بأنّه التغيرات الّتي تحدث في درجة نغمة الصّوت في الكلام والحديث المتواصل، هذا الاختلاف في النغمة يحدث نتيجة لتذبذب الأوتار الصّوتيّة »"[3]"، يحددها (**درجة الصوت**) « ***التردد Frequency*** فكلما زاد التردد علت الدرجة، ومضاعفة التردد يرفع أي نغمة بمقدار طبقة واحدة في السلم الموسيقي»"[4]". ومن ثمّ، تتباين النغمات بين الصعود والهبوط والتساوي.

1ــ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 103.

2ــ زهر الدين رحماني، دلالة التنغيم في القران الكريم، سورة الزمر أنموذجا.ص 2.

3ــ**ينظر**: *Jones Daniel ,An Out line of English phone tics , Comblidge , 1967. P 275 -*

4ــ ارنست بولجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2002، ص 38.

إزاء هذا الوضع، فإنّ المتكلم يمكن أنّ يعطي للعبارة الواحدة نغمات متباينة، تنجم عن عاطفة يُحسّها، وعن فكرة تدور في ذهنه، وعن تغيير في عدد الذبذبات أو الموجات الصّوتيّة النّاشئة عن اهتزاز الوترين الصّوتيين ***les cordes vocales***، فيزيد أو ينقص وفق المنحى المتجه نحوه الكلام.

ومن ثم، فإنّ التنغيم يرتبط بطريقة الأداء التلفظيّ ضمن السياق الّذي يتضمنه، فهوتنوعات موسيقية وأداءات إيقاعيّة، يرتبط كل منها بأسلوب من الأساليب النّحوية، هذا وقد ساهم علماء الأصّوات في تحديد النماذج التنغيمية لأساليب الجمل ومعانيها النحويّة في صورتها المسموعة، ذلك أنّ الظّواهر التنغيميّة تتجلى أكثر في حال اللّغة المنطوقة المسموعة، في شكل صور متعددة متباينة بين الارتفاع والانخفاض والتوسط في درجة الصّوت.

وقد حصر "**كمال بشر**" النغمات الرئيسية للتنغيم في نغمتين اثنتين وذلك بالنسبة إلى نهايتها فقط، لا إلى الوحدات الداخلية المتناثرة في المنطوق.

01-النغمة الهابطة: سميت بذلك لاتصافها بالهبوط في نهايتها على الرغم مما قد تنظمه من تلوينات جزئية داخلية"[1]"، ويرمز لها بعض العلماء بالرمز (↘)"[2]" ومن أمثلتها:

1ــ كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص 534

2ــ عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، 2000م، ص 320

- الجمل التقريرية مثل: محمود في البيت"[1]".
- الجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة مثل: محمود فين؟.
- الجمل الطلبية مثل: اخرج بره.

02-النغمة الصاعدة: وسميت كذلك لصعودها في نهايتها"[2]"، أي أنّ الكلام يبدأ(الكلمة) بنغمة هابطة تتلوها أخرى صاعدة"[3]"، ويرمز له بالرمز (↗)"[4]".

03-**النغمة المستوية:** وتكون باستواء النغمتين صعودا أو هبوطا"[5]"، ويرمز لها بالرمز (→)"[6]".

4 ــ النغمة الصاعدة الهابطة: وذلك بأنّ تكون البداية هابطة يعقبها صعود يليه هبوط في النغمة"[7]"، وهي بهذا تظهر معا في منطوق واحد، ويرمزلها بالرمز (↗↙)"[8]".

5 ــ النغمة الهابطة الصاعدة: ويتمثل ذلك في أنّ يبدأ الكلام بنغمة صاعدة تليها نغمة هابطة ثم نغمة هابطة وهكذا "[9]"، ويرمز لها بالرمز(↙↗)"[10]".

1- المرجع السابق، ص 535.
2- كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص 536.
3- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية، ص 197.
4- عبد العزيز أحمد علام،علم الصوتيات، ص 320.
5- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية، ص 197.
6- عبد العزيز أحمد علام،علم الصوتيات، ص 320.
7-عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية، ص 197.
8-عبد العزيز أحمد علام،علم الصوتيات، ص 320.
9-عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية، ص 198
10- عبد العزيز أحمد علام،علم الصوتيات، ص 320.

وعلى هذا يتبين لنا، أنّ اختلاف الجمل يختلف حسب اختلاف درجة الصّوت، فهناك جمل بنغمة صاعدة، وأخرى بنغمة هابطة، وجمل بنغمات تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، تحكمها مقامات خطابية متعددة.

3-3-1-فونولوجيا التنغيم:

للتنغيم وظائف متنوعة في التحليل اللغوي وفي عملية التواصل، تختلف على حسب اختلاف اللغات، فهناك وظائف عامة موجودة في معظم اللغات وإن لم يكن في كلها، وبعضها خاص ببعض اللغات. وعلى ما يبدو أن أهم وظيفة له هي الوظيفة النحوية، وهذا ما صرح به الدكتور "**كمال بشر**" في قوله: «الوظيفة الأساسية للتنغيم هي الوظيفة النحوية، إذ هي العامل الفاعل في التمييز بين أنماط التركيب والتفريق بين أجناسها النحوية»"[1]"، إضافة إلى ذلك فهي «عامل أساسي في بيان المنطوق مكتمل في مبناه ومعناه أو غير مكتمل، يظهر ذلك بوضوح في الجمل الشرطية بنغمة صاعدة، دليلا على عدم تمام الكلام فتمامه يحصل بجواب الشرط الذي ينتهي بنغمة هابطة، دليلا على الاكتمال في المبنى والمعنى معا»"[2]".

التنغيم في هذه الحالة يؤدي دورا يشبه دور علامات الترقيم في الكتابة"[3]".هذا ما أكده الدكتور "**تمام حسان**" في قوله: «التنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة

[1]- كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص 541.

2-المرجع نفسه، ص 541/ 542.

[3]- **ينظر**:كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص 542.

[...]، لأن ما يستعمله التنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من علامات كالنقطة والفاصلة [...]، وربما كان ذلك لسبب آخر»"[1]".

هذا، فإنّ التنغيم يقوم بدور فعال يتمثل في تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية واستفهامية وتعجبية، فمثلا إذا نطقت جملة استفهامية هل حضر أخوك؟ بتنغيم الإخبار كنت خارجا عن النظام الأداء للغة، ولا يمكن إلا أن تكون محل سخرية المستمعين"[2]". ويرى الدكتور "**كمال بشر**" أن الجمل العربية غالبا ما تصنف جملا استفهامية حتى ولو لم تذكر فيها أداة الاستفهام"[3]". إضافة إلى الوظيفة النحوية للتنغيم وظائف أخرى وهي:

3-3-1-1-الوظيفة الدلالية السياقية"[4]":

تظهر هذه الوظيفة في حالات معينة مثل: الرضا والقبول والزجر والتهكم والغضب، التعب والدهشة والدعاء...الخ، حيث ترد العبارة أو الجملة بأنماط تنغيمية مختلفة، وغالبا ما تؤدي النغمات دورها في هذه المواقف بمصاحبة ظواهر تطريزية أخرى كالنبر القوي، أو ظواهر غير لغوية "خارجية" كرفع الحاجب أو اليد، أو هز الكتف أو الابتسامة....الخ، وتتعلق هذه الظواهر بالظروف التي ألقي فيها الكلام"[5]"، وسياق الحال « الذي يحدد حالة الناطق والسامع، نوع الرسالة، ووجود مستمعين

---

[1]-تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 276.

[2]- عبد العزيز احمد علام، علم الصوتيات، ص 322

[3]- كمال بشر، علم الأصوات، ص 544.

[4]- المرجع نفسه، ص 539.

[5]- كمال بشر، علم الأصوات، ص 540.

أو عدم وجودهم[...]ونوعية المستمعين [...]وحالتهم النفسية والاجتماعية [...]كل أولئك قد يساعد أيضا في تنغيم الجملة أو العبارة تنغيما خاصا ويعطيها معنا محددا»"[1]".

3-3-1-2-الوظيفة التعبيرية أو التأثيرية:

ونعني بها الدلالة على ما يجيش في نفس المتكلم من فرح وغضب ومن دهشة أو تأمل، أو غير ذلك من الانفعالات النفسية وهذه الوظيفة تتصل بالمتكلم أكثر من اتصالها بنظام اللغة"[2]".

التنغيم يساعد على تمييز الأصوات، وبالتالي التمييز بين الأشخاص، وفي هذا الصدد نجد **"ماريوباي"** يقول: «إن كيفية تنغيم الصوت هي التي تعيننا على التمييز بين الأشخاص»"[3]"ومعنى هذا أن التنغيم يعين على استبيان شخصية المتكلم.

ومن ثمّ، ننتهي إلى أنّ للتنغيم عدة وظائف تطرأ على البنية اللغوية، جملة كانت أم جزءا منها (كلمة)، تساهم في تغيير المعنى، وهذا ما يطمئن إليه الباحث ويؤيده، فلا شك أن الجملة قد تفهم بمعان عديدة مختلفة عن بعضها البعض، حسب درجة الصوت التي نطقت بها، فنغمة تعني التوكيد، وأخرى تفصح عن التهديد،

[1]- عصام النور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية "الفونولوجيا"، ص 121.

[2]- عبد العزيز احمد علام، علم الصوتيات، ص 322.

[3]- ماريو باي، أسس علم اللغة، ص 92.

وثالثة ترمي إلى التعجب، ونغمة تؤكد الاستفهام، وكل هذه الأغراض مرتبطة بالارتفاع والانخفاض في النغم.

3-3-2-الأثر الصوتي والدلالي للمكون النغمي في الخطاب الشعري:

لا شك أنّ الخصوصية التي وسمت الخطاب الشعري أنه خطاب **إنشادي**، يستجلب المتلقي إلى ساحة العملية الشعرية، تستقطب حاسته السمعية فتتلذذ به «النفس وتأنس، إذ تميل إلى اللحن، كما أنه يلفت الانتباه، ويثير الانفعال»"[1]"، إذ يعمد الشاعر إلى تيكنيكات صوتية نطقية، سواء أكانت « بوعي أو بلا وعي، كل ذلك يحول خطابه من خطاب اتصالي إلى خطاب إبداعي»"[2]" فني، يتشكل في قوالب مادية إنجازيه، «بعد أن كانت في حالة هلامية تبحث عن شكل»"[3]"، يفرغ فيه شحناته الدلالية، بصيغ أدائية وظيفية مختلفة، تضفي على المنطوق الشعري صورة موسيقية خاصة، تصنعها تلويناته الصوتية التنغيمية، «فالإفرازات النوعية التي تفضي إليها التكتلات الصوتية، وما يكتنفها من طاقات إيحائية لا تقتصر على التشكلات المقطعية والنبرية فحسب، وإنما تتعداها لتأخذ بعدا تأثيريا ينحو منحى موسيقيا، يتعقب النمط اللحني الذي يسلكه الصوت في السياق النطقي للسطر الشعري»"[4]"

1- نوال بنت إبراهيم الحلوة، التطريز الصوتي لسطح النص، دراسة لبنى التوازن في ضوء خطبة الشيخ الدكتور صالح بن حميد إمام وخطيب الحرم المكي(الحرم المكي)، الرياض، 2012م، ص 10.

2 -المرجع نفسه، ص 10

3 -المرجع نفسه، ص 10

4 - بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 184

بترددات صوتية مختلفة تتراوح بين الارتفاع والانخفاض يفرضها مقام الخطاب الشعري.

وعليه فإنّ النطاقات الترنيمية النغمية التي تصاحب الخطاب الشعري تأخذ أشكالا متمايزة على مستوى «السلم الموسيقي»"[1]"يحددها تردد الوترين الصوتيين، «فكلما زاد التردد علت الدرجة»"[2]"، تحمل «رسالة دلالية وشحنة إخبارية»"[3]" متباينة وفق حالة المبدع الناطق فـــ « للنغم مناسبة ما مع الانفعالات المختلفة والأخلاق، فإنّ الغضب تنبعث منه نغمة بحال، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس»"[4]" وهكذا، تعكس هذه الانفعالات صور تنغيمية تتراوح بين الانخفاض والارتفاع والاستواء، تؤدي دورا وظيفيا داخل النسق الشعري المنطوق، حيث «يسند للتنغيم أداء الوظيفة التمييزية ***La fonction distinctive*** الذي يتهيأ من خلال استبيانها التفريق بين أحوال الاستفهام من التعجب من التقرير والإخبار»"[5]" تساهم في تشكيل الإيقاع الموسيقى.

1 - ارنست بوجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ص 38.

2-المرجع نفسه، ص 38.

3- عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 251.

4- ينظر: أحمد البايبي، الملامح التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة ونظرية تكامل العلوم، ص 120.

5 - إبراهيمي بوداود، فونولوجيا التنغيم و النبر في بنية المنطوق العربي ، ص 212

ولئن ارتبط التنغيم على مستوى التشكل الخطي للنص الشعري بعلامات الترقيم من استفهام وتعجب، وقد تمظهر ذلك في النص الشعري الذي نحن بصدد دراسته، فإنّه على مستوى البنية اللغوية المنطوقة يرتبط بدرجة الصوت التي يحدثها تذبذب الوترين الصوتيين، وفق حال الشاعر، وعليه، نحاول أنّ نقف على مختلف التجليات والتمظهرات الدلالية لمختلف النطاقات النغمية، في المقطوعة الشعريّة الآتيّة:

أنا السبب

نعم أنا . . أنا السببْ.

في كل ما جرى لكم يا أيها العربْ.

وكلُّ من قال لكم، غير الذي أقولهُ

فقد كَذبْ

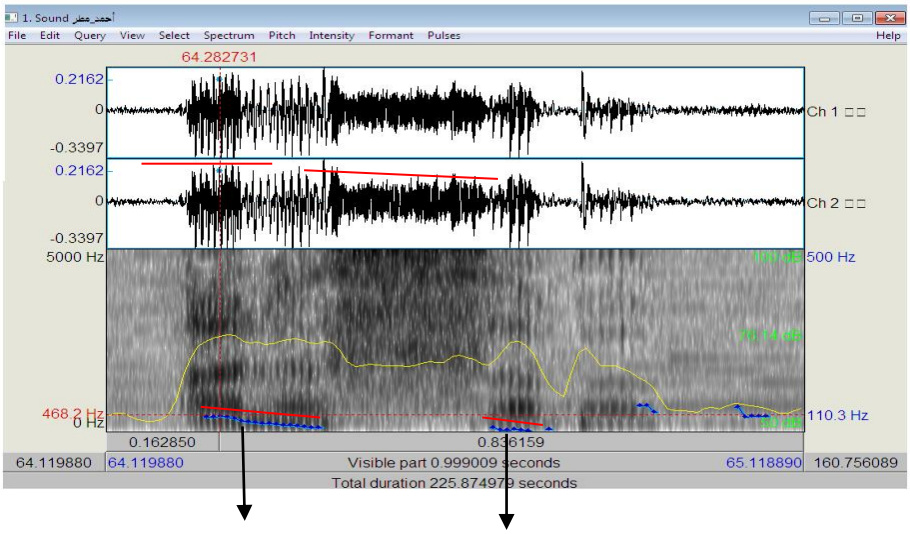
فمن لأرضكم سلبْ. . ؟

ومن لمالكم نَهبْ . ؟

ومن سواى مَثلما اغتصبتكم قد اغتَصبْ. . ؟

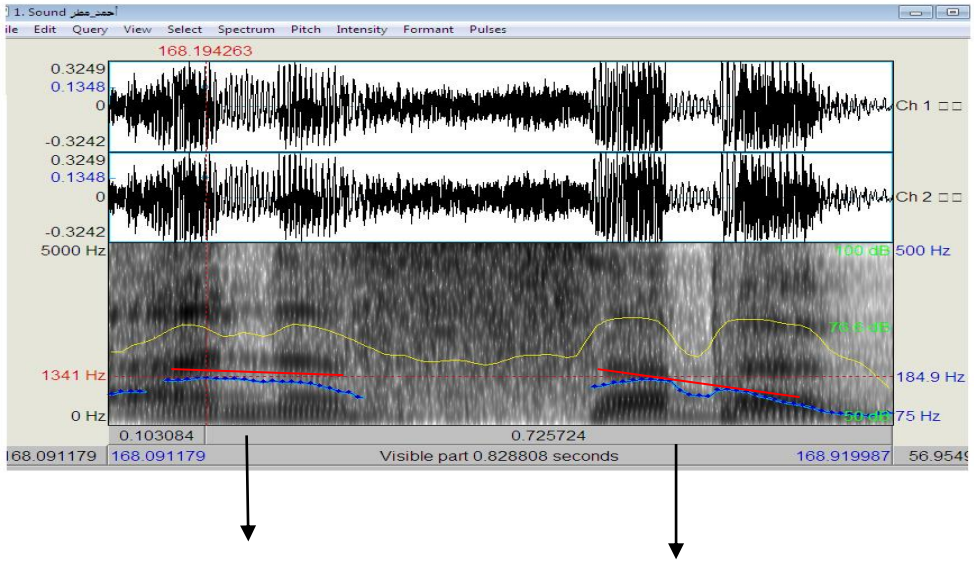
أقولها

صريحةَ



/أنا/ /السبب/

الشكل (08): يظهر الصورة الطيفية للمقطع الصوتي /أنا السبب/ في وسط القصيدة



/أنا/ /السبب/

الشكل (09): يظهر الصورة الطيفية لنفس المقطع الشعري /أنا السبب/ مع نهاية القصيدة

التّعقيب على التّمثيل الطّيفي الأوّل الثّاني :

أوّلا: التوصيف الفيزيائيّ:

تمثّل الصور الطّيفية (**الشّكل 09/08**)، تحليلا صّوتيا لنفس المقطع الشّعري "**أنا السب** " من قصيدة **أنا السبب** للشّاعر "**أحمد مطر**" .

يمثّل (**الشّكل 08**) صورة طّيفية لنغمة هابطة.

يمثّل (**الشّكل 09**) صورة طّيفية لنغمة صاعدة.

تبيّن من خلال الرّسوم الطّيفية أنّ نفس المقطوعة الشعريّة " **أنا السبب** " ، قد نطقت بتنغيمات مختلفة، تتراوح بين الارتفاع (الصعود) والانخفاض (الهبوط)، تجلى ذلك من خلال الفوارق الحاصلة بين درجات الصّوت أو تردّد نغمة"•" الأساس في المقطع النغمي المتوسط الأخير (**ص ع ص**) من التركيب النغمي الهابط، والمقطع النغمي الصاعد، ويظهر ذلك من خّلال المنحنى الأزّرق من الرّسوم الطّيفية، نلاحظ أن قمم الموجات الصّوتية تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، ففي (**الشّكل 08**) نلاحظ أن قّمم الموجات الصّوتية تبدأ من الأعلى إلى الأسفل حيث سجلت (**468،2 هرتز**)، أما في الرسم الطيفي لنفس العبارة الذي يجسده (**الشّكل 09**)، فنلاحظ ارتفاع في الموجة الصوتية تصل إلى (**1341 هرتز**)قّمم الموجات الصّوتية

•**تردد نغمة الأساس** وهي الدرجة التي تدرك بها الموجة الصّوتية، وتسمى من الناحية الأكوستيكية النغمة التوافقية الأوّلى، وقد تتبعها نغمات توافقية وهي مضعفات للتردّد الأساس، وتسمى بالنغمات التوافقية أو الثانوية. **ينظر**: ارنست بوجرام، مدخل إلى علم التصوير الطيفي، ص 49.

تكون منخفضة، ثم تبدأ بالارتفاع، وكذا شدّة ودرجة الصّوت الظّاهرة من خلال المنحنى الأصفر والأزرق، فـــ «النغمة صوت قابل للقياس »"[1]"

تعكس الصور الطّيفية السابقة التفاوت الذبذبي المتجلي على نفس المقطع النغمي" **أنا السبب (ص ع ، ص ع ص،صع، ص ع ص)**" من قصيدة "**أنا السبب**" للشّاعر **أحمد مطر**، الذي كان قد نطقها في العديد من المرات بنغمات مختلفة تترنح بين الانخفاض والارتفاع، فنغمة تحمل الإخبار، ونغمة تحمل التهديد والسخرية، وأخرى تحمل الإحباط واليأس.

ولا شكّ أنّ هذه التردّدات المتباينة قد نجمت عن اتجاه المنحى النغمي الّذي ولده مجموعة الانفعالات والشحنات العاطفية الّتي تختلج في نفسية الشاعر، والّتي تتحكم هي الأخرى في علوّ الصّوت، وانخفاضه أناء الإلقاء الشعريّ. «فكل تلوين صوتي يترتب عليه تنويع دلالي»"[2]" أناء الإلقاء الشعري.

يجسد الشاعر مأساوية الوضع الفلسطينيّ عبر مؤشرات تنغيمية، يتجلى ذلك من خلال الرّسوم الطّيفية من خطابه الشعريّ، فالتنغيم «من الظواهر الصوتية التي تساعد في تحديد المعنى، لأن تغير النغمة قد يتبعه تغير في الدلالة من سياق لغوي

[1] – بيتر ليدفوند، مبادئ في علم الأصوات الفيزيائي، ترجمة الدكتور جلال شمس الدين، مراجعة الدكتور مصلوح، سنة 1992 ص 78.

2– **ينظر**: مكي درار، ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، ص 187

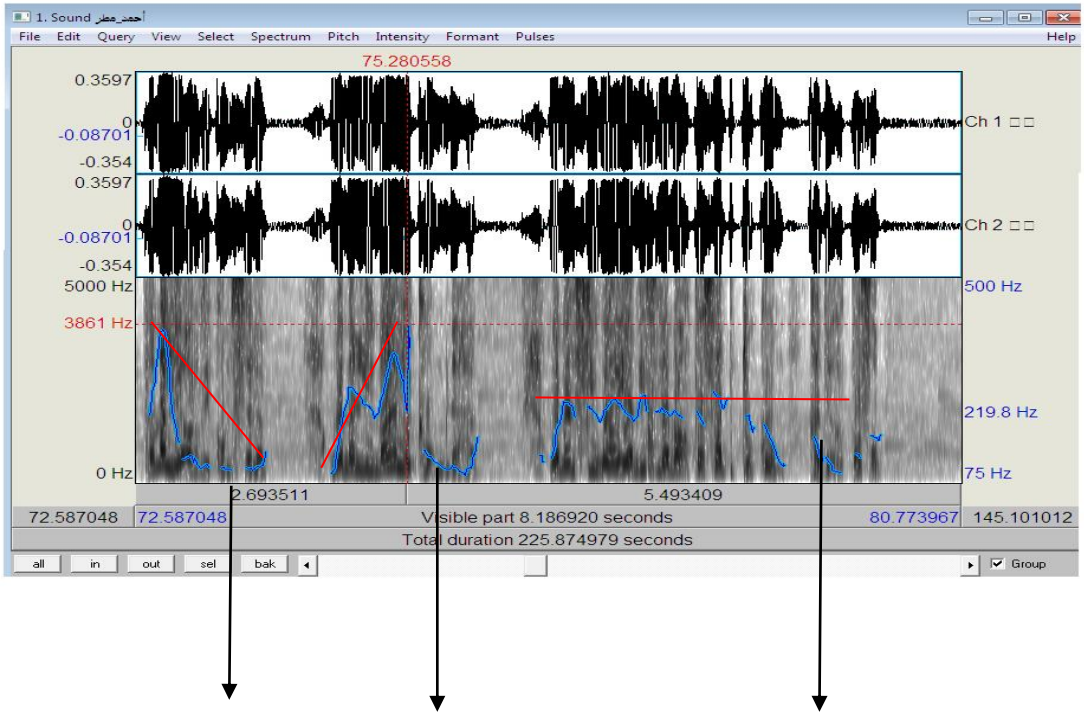
لآخر»"[1]"، حيث ألفينا عبارة **أنا السبب** الواقعة مع بدايات القصيدة نطقت بنكهة نغمية باردة دّلالة على يأس الشاعر وإحباطه من وضعه المأساويّ.

بتتبعنا لنفس العبارة في الخطاب الشعريّ، ألفيناها قد نطقت مرة أخرى، لكن بصوت مختلف، فالشاعر عندما يلقي قصيدته «لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد، تختلف في درجة الصوت [...] إذ تختلف فيها معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت»"[2]" من حالة انفعالية إلى حالة شعورية أخرى، وقد ظهرت من خلال الرّسم الطّيفي الأخير (الشّكل التاسع)، تباين ذلك من خلال درجة وشدّة الصّوت العالية، إذ يشير المقطع النغمي الواقع في آخر القصيدة إلى نوع من التهكم والسخرية ، إذ الحاكم العربي ينطقها بكل ثقة (**أنا السبب**).

1 – سعاد بسناسي، التنغيم صوت ودلالة، مجلة القلم، جامعة وهران، السانية، العدد 3، 2006م، ص 37.

2 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 103.

الاتجاهات الترنيمية للتنغيم:



ومن سوايَ مثلما اغتصبتكم قد اغتَصبْ..؟ومن لمالكم نَهب؟فمن لأرضكم سلبْ..؟

الشكل (10): يظهر الصورة الطيفية للمقطوعة الشعرية **فمن لأرضكم سلبْ..؟ ومن لمالكم نَهبْ..؟ ومن سوايَ مثلما اغتصبتكم قد اغتَصبْ..؟**

عند تتبع المسار اللحني الذي يسم البنى التركيبية والمقاطع الشعرية التي تمت معالجتها عن طريق البرنامج الصوتي **"برات"** ، مما أفرز لنا صورة طيفية مزودة بمجموعة من الخصائص الفيزيائية، نلاحظ أن المقاطع الشعرية تباينت من خلال

درجات الصوت بين الصعود والهبوط والاستواء، ولا شك أنّ التنغيم «يتحقق بالتنوع في درجة جهر الصّوت أثناء الكلام»"[1] والنطق .

ومن الصورة الطيفية نقرأ هذه التباينات من خلال تتبع مسار المنحنى الأزرق الّذي يتراوح بين الصعود والهبوط والاستواء، حيث نلمح انحدار المنحنى الأزرق مع المقطع الشعري (**فمن لأرضكم سلبْ..؟**) دلالة على انحدار درجة الصوت والتي تعكس **النغمة الهابطة** حيث سجلت (**3379 هرتز**)، وبدأت في الانحدار حتى وصل ترددها إلى (**378،7 هرتز**)، ثم نلاحظ ارتفاع المنحنى الأزرق مع المقطع الشعري (**ومن لمالكم نَهب؟**)، الذي وصل إلى (**3757هرتز**)، ثم نلاحظ من الرسم الطيفي استقرارا في درجة الصوت وكذا الشدة، كما نلاحظ استقرار ذروات الموجات الصّوتيّة والّتي تظهر في الرسم الطيفيّ في شكل التكتلات السوداء، وهي ما يطلق عليها «بالسعة الصّوتيّة فيزيائيًّا»"[2"]، نلاحظ استقرار المنحنى الأزرق الذي يعكس المقطع الشعري (**ومن سوايَ مثلما اغتصبتكم قد اغتَصبْ..؟**)، حيث سجلت (**2213 هرتز**)، و(**81 ديسبل**).

تعكس الصور الطّيفية السابقة التفاوت الذبذبي المتجلي على المقاطع النغمية من قصيدة "**أنا السبب**" للشّاعر **أحمد مطر**، الّذي كان قد نطقها في العديد من

1 – شهر زاد كامل سعيد، النغمة في اللغة العربية، مجلة جامعة دمشق، دمشق، المجلد 27، ملحق، 2011م، ص 466.

2 – تازغت بلعيد، صوتيات الخطاب الدرامي في مسلسل ملوك الطوائف للمخرج حاتم علي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017/ 2018م، ص 84

المرات بنغمات مختلفة تتباين بين الانخفاض والارتفاع والاستواء، فنغمة تحمل الإخبار، ونغمة تحمل التهديد والسخرية، وأخرى تحمل الإحباط واليأس، وقد نتج عن هذا التذبذب في درجة الصوت تلوينا موسيقيا تطرب له أذن السامع، وهو ما يعرف في الدّراسات الصّوتيّة **بالترنيم**، حيث «يعتلي الناطق بالصوت إلى قمم قصوى من التصويت يصاحبها بتلوين صوتي في منتهى التركيب، أو ينخفض بها إلى مستويات دنيا من الخطية التي كان عليها الصوت»"[1]" يظهر من خلال الإلقاء الشعري، حيث يستطيع السامع أن يفرق بين النغمة الهابطة والصاعدة من خلال الإلقاء، **فالترنيم** «يعطي الكلام روحا ويكسبه معنى، إنه يدل على الحالة النفسية للمتكلم، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها»"[2]"ويعكس الحالة الشّعورية للمتكلم.

[1] – إبراهيمي بوداود، فيزياء الحركات بين تقديرات القدامى وقياسات المحدثين، ص 151.

[2] – **ينظر**: كمال بشر، علم الأصوات، ص 534.

3-4-المظهر الأدائي للوقف"*"*La Pause*

"اللغة تتكلم في صمتها كما تتكلم في صوتها"

ينهض الكيان الأدائيّ لأي خطاب لغويّ ولا سيّما **الخطاب الشعريّ** على معالم إنجازية، تتأتى فاعليتها(وقعها الجمالي الأدائي) عبر أنساق تطريزية (مقطع، نبر،

*- ارتبطت ظاهرة **الوقف** بالأداء القرآني وكيفية ترتيله، فمن دواعي الوقف الترتيل، والترتيل هو التبيين ومن التبيين هو «تفصيل الحروف، والوقف على ما تم معناه منها »، وقد ثبت أن الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه سأل عن قوله تعالى: { ورتل القرآن ترتيلا}، سورة المزمل، الآية (4) ، فقال الترتيل هو تجويد الحروف ومعرفة الوقوف. **ينظر**: أبو عبد الرحمان جمال ابن إبراهيم القرش، **أضواء البيان في معرفة الوقف والابتداء** ــ الدمام المنطقة الشرقية، الطبعة الأولى 1423/ 1424هــ،الطبعة الثانية 1425/ 1426هــ، ص 07.

وقد فرق علماء القراءات بين ثلاث مصطلحات، تؤدي معنى الوقف مع اختلاف يسير في الدلالة وهي: الوقف السكت والقطع .يقول ابن الجزري (ت 833ه) :«**الوقف** عبارة عن قطع الصوت عن الكلمة زمنا يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة بما يلي الحرف الموقوف عليه أو بما قبله، كما لا بنية الإعراض ويأتي في رؤوس الآي وأوسطها، ولا يأتي في وسط الكلمة ولا فيما اتصل رسما، ولا بد من التنفس معه»، ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، تحقيق: علي محمد الدماغ، المطابع التجارية الكبرى، مصر، القاهرة، دط ، دت، ص 100

القطع :هو التوقف عن القراءة وعدم الرجوع إليها مباشرة في حينها، بل بعد فترة زمنية معينة قد تطول ليبدأ قراءة جديدة ببسملة جديدة،**ينظر**: أحمد عارف حجازي عبد العليم، الوقف والابتداء في ضوء علم اللسانيات الحديثة، دار الفرحة للنشر والتوزيع، الطبعة 2008م،ص 22. ولا يكون القطع إلا على رؤوس الآيات، وقد أطلق **"الشيخ زكريا الأنصاري" الوقف** على القطع إذ نجده يقول: « أن الوقف يطلق على معنيين احدهما القطع الذي يسكت القارئ عنده، ومعنى قولنا هذا وقف أي موضع يوقف عنده وليس المراد أن كل موضع من ذلك يجب الوقف عنده، بل المراد أن يصلح عنده ذلك» عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات المعاصرة المشاكلة للتنغيم رؤى تحليلية، دار حامد، الأردن، عمان، الطبعة الأولى 1425هــ / 2004م.

السكت : هو عبارة عن قطع الصوت زمنا دون زمن الوقف عادة من غير تنفس. **ينظر**: ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، ص 100. وعلى الرغم من أن مؤداه جميعا حول معنى قطع الصوت زمنا ما، إلا أن الفرق يبدو في أمرين فنيين وهم: مدة القطع، والقصد منه، ونلاحظ من جملة هذه التعاريف أن **الوقف** مرتبط برؤوس الآي، ولا يعني هذا أن في كل آخر آية من آيات الذكر الحكيم وقف، وإنما المعول عليه وهو صحة المعنى، ودليل ذلك **قوله صلى الله عليه وسلم**:« إن هذا القرآن انزل على سبعة أحرف، اقرؤوا ولا حرج، ولكن لا تختموا ذكر رحمة بعذاب، ولا تختموا ذكر عذاب برحمة ». **ينظر**: محمد يوسف حملص، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، ــكلية دار العلوم، دار الثقافة " القاهرة" ــ 1414هــ / 1992م،ص 21.

تنغيم)، تخضع هذه الظواهر الصّوتيّة إلى «آلية الترتيب الزمنيّ»"[1]" من جهة، وآلية التنظيم الأدائيّ الصّوتيّ من جهة أخرى، كما تتمظهر ضمن متتالية كلامية يتخللها أحياز زمنية فارغة (صمت) تحد وتختزل طاقة المتكلم أثناء التلفظ، تظهر في «شكل أحياز مملوءة (قطع صوتية) وأحياز فارغة (وقوف)»"[2]" متعاقبة، تجمعها متواليّة صّوتيّة «ومن المعلوم أنّ المتواليّة الصّوتيّة لا تتشكل فقط من تعاقب الأصّوات، بل تتشكل أيضا من وقوف فيزيائيّة وإدراكيّة (سمعيّة)، إذ الكلام يفترض الوقف ويتضمنه»"[3]"، فالمنطوق يحدده أجزاء وفواصل.

ويركن (**الوقف**) إلى «توتر الصّوت الّذي يصير صفرا (اختزال مطلق للطاقة)»"[4]" مفرغا من حدث النطق داخل المتواليّة الصّوتيّة المتعاقبة، إذ يحيل بعض أجزاءها إلى لحظة صمت وحالة سكون، يساهم في التنظيم الزمنيّ للسلسلة الكلاميّة، الّذي يقيد (عامل الزمن) المتواليّة الصّوتيّة، «وباعتباره متغيرا زمنيا ينخرط في عملية الاشتغال اللّغوي على مستوى ما قبل الإنتاج، وعلى مستوى الإنتاج والإدراك في التنظيم الزمنيّ للّغة»"[5]"، حيث يقوم بتقطيع وتنظيم« السلسلة النطقيّة [...] إلى دفعات كلاميّة ***Spokengroups***، تعتبر كل دفعة منهاـــ إذا كان معناها كاملا ـــ**واقعة تكليمية*** *Speech Even*** منعزلة، أما إذا لم يكن معناها كاملا [...]،

1ـــ مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 45.

2ـــ**ينظر**: مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، ص 199.

3ـــ-المرجع السابق، ص 47

4ـــالمرجع نفسه، ص 76.

5ـــ-المرجع نفسه،ص 76

فإنّ الواقعة التكليمية حينئذ تشتمل على أكثر من دفعة كلامية واحدة»"[1]"، بالارتهان إلى عتبة الزمن أو البعد الزمني «الذي يحدد للظواهر وجودها الحداثيّ»"[2]".

وإذا كان **الوقف** على الصعيد الفيزيولوجيّ يدل على حدث السكون والركون عن التصويت، ليخلّف حيزا زمنيا مفرغا من النطق، يتجسد في شكل بياض من خلال الكتابة، فهذا الصمت لم يأت عبثا، وإنّما يرتهن إلى آلية **التنفس (تحقق هو تفرضه عملية التنفس)**، لأنّ الناطق يتواصل بمجموعة من المقاطع الصّوتيّة المتعاقبة، يتخللها في بعض المواطن سكون، يفصل بين بنيات السلسلة اللفظية، ذلك أنّ المتكلم من غير الممكن أنّ ينطق بمجموعة من المتواليات اللفظية، جملة كانت أو نصا دون أنّ يتوقف لاسترجاع أنفاسه، لأنّ عملية النطق تستدعي إدخال الهواء على دفعات وإخراجه على دفعات، وفق ميكانيزمات العملية النطقية، «فالوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية»"[3]" تطول مدتها وتقصر حسب مقام الخطاب، فـــ «مثلما تطول بعض الأصّوات أو تقصر، تزيد مدة بعض الوقوف أو تنقص»"[4]"، وينعته **محمد داود بالسكتة** على نحو قوله: « هو سكتة عن الكلام يؤخذ معها نفس ومدتها في الحديث العادي قدر ما يستغرق النفس الواحد (ثواني معدودة)، وقد تطول في القرآن

1ـــ مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص 44.

2ـــ عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 254

3ـــ محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 51، 49.

4ـــ مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 47.

الكريم، وقد تقصر في أثناء الحديث العادي»"[1]". ومن ثم، فإنّ **الوقف** يتحقق إما لاكتمال المعنى، وإما لغرض تحقيق الاستراحة للناطق.

ولئن كانت «اللغة تلف نفسها بالزمن »"[2]"، فإنّ الوقف له السلطة في تنظيم هذه اللغة، الّتي تتجسد في نسيج من العلائق التركيبية التراتبية، تتبدّى في شكل سُلّمية بنائية هرمية يتصدرها المقطع الصّوتي بصفته عتبة جوهرية، ينهض عليها البناء اللّغويّ على الصعيدين التركيبي (خطية اللغة) والأدائي التلفظي، يتخلل هذه السلمية البنائية فسحات زمنية ممتلئة بصمت، «تخترق بنقراتها المتناوبة تناوبا مطردا هذه التوليفة الزمنية»"[3]"، وذلك وفق نظام معين، «تحيل درجة الصّوت إلى ذروة الصفر»"[4]"، مما يخلف سكونا، يحمل هذا السكون «رسالة دلاليّة وشحنة إخباريّة»"[5]"، ولا سيّما أنّ «الفترات القصيرة من الصمت في الكلام لا تدرك باعتبارها فجوات أو انقطاعات، وإنّما تدرك باعتبارها حاملة لإخبار نطقي»"[6]"دلالي، تخدم البنية التركيبية والبنية الإيقاعية للخطاب المنطوق ولاسيما الخطاب الشعري.

1ـــ محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 137.

2ـــ مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 44.

3ـــ**ينظر**: بن شيحة نصيرة، الوقف بين وقائع التطريز الإيقاعى وفاعلية التشكل الدلالي، ص 42.

4ـــالمرجع نفسه، ص 47

5ـــ عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 251.

6ـــ مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 77

تساوقا مع هذا الطرح، فإنّ الوقف له مؤدًّى وظيفي على الصعيدين التركيبيّ والإيقاعيّ، يقوم برفع «اللبس التركيبيّ والغموض الإيقاعيّ »"[1]"يساهم في تشكيل الدلالة وتغييرها داخل النسيج اللّغويّ، يصنع علاقات تركيبيّة ومقولات نحويّة جديدة، مثل: «الإتباع والقطع في موضوع النعت، والاختصاص، والجملة الاعتراضية، والجملة الاستثنائية»"[2]"يقوم بـــ «تحديد الوحدة اللسانيّة»"[3]"، فالوقف هو المعيار الأساسيّ لوضع كل مقولة نحوية في موضعها، به تتبين المعاني، ويؤمن به الاحتراز من الخطأ، وعلى نحو قول اللغويّ **مبارك حنون**: «الوقف ظاهرة تطريزية يوظفها التركيب»"[4]".

3-4-1-الوقف والسياق الدلالي "القرائن اللفظية" :

لا شك أن فهم النص وفك شفراته، لا يتمّ من خلال الاقتصار على جانب واحد كالمؤثرات الصوتية وحدها أو التركيب بمفرده أو السياق النصي فقط، وإنّما يتمّ من خلال تضافر كل هذه الجوانب في وحدة كلية، لأنّ الجوانب الكلية للتحليل النصيّ تنطلق من أصغر وحدة صوتيّة مرورا بالكلمة والتركيب والسياق، وصولا إلى التشكيل الدلالي الكلي للنص"[5]".

1ـــ أحمد البايبي، في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية ، الجزء2، ص 276.

2ـــ مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، ص 208.

3ـــالمرجع نفسه، ص 215.

4ـــ مبارك حنون، في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص 8

5ـــ مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص 49.

ومن هنا، فإنّ **الوقف** فونيم فوق تركيبي يساهم في تشكيل الدلالة وتغييرها، وذلك بالتضافر مع ظواهر صوتية أخرى كالنبر والتنغيم والإيقاع يشاركان **الوقف** في نفس الخاصية، إضافة إلى قرائن سياقية أخرى كالعلامة الإعرابية، واختلاف الوظيفة النحوية ووظيفة الإسناد...إلى غيرها من القرائن السياقية التي تتعانق مع **الوقف** لتأدية المعنى المرجو منه، إذ يرتبط **الوقف** بقرينة لغوية واحدة، وفي حالات أخرى يجتمع وقرينتين أخريين"[1]"، و عليه سنتطرق إليها باختصار، بإدراج أمثلة تكشف عن عمق الأثر الذي يلعبه **الوقف** حين تتضافر معه قرائن أخرى، «فخير الوقف ما حتمه المعنى»"[2]".

3-4-2-الوقف مكونا إيقاعيا:

لئن كان الوقف معيارا من المعايير الأساسية لتأسيس العلاقات التركيبية، فإنّه- في المقابل-يساهم في التنظيم الزمني للنقرات المتعاقبة الإيقاعية في الخطاب الشعري، «فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به الذي يسهم أيضا بقدر أو بأخرى في تشكيل بنية الإيقاع»"[3]"،فالإيقاع إذن « تردد ظاهرة صوتية ــ بما ذلك الصمت ــ على مسافات زمنية متفاوتة أو متقابلة»"[4]"ينطلق مع النسيج الشعري من بداية تشكله الجنيني إلى غاية اكتماله، ومن

1ــ محمد يوسف حملص، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، ص 44.

2- عبد الدائم عمر الحسن، الدليل المرجعي حول تقنيات فن الإلقاء وتقديم البرامج الإذاعية، منشورات المنضمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ايسيسكو، الرباط، المملكة المغربية، 1438ه/ 2017م، ص 38.

3ــ محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 51.

4ــ محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 51.

ثمّ، فإن «الوقف والإيقاع يتوقف إحداهما على الآخر إلى حد كبير»"[1]"، ويتضافر مع المظاهر الصوتية التطريزية الأخرى كالتنغيم، ولا سّيما «أن النطاقات التنغيمية شديدة الارتباط بالوقف والإيقاع»"[2]"حيث «يترافق الوقف في تحققه الشفوي مع تغيرات المنحى اللحني»"[3]".

3-4-3-فيزيائيّة الوقف في الخطاب الشعريّ المنطوق:

ولئن احتل الصّوت المنطوق من النسق الشعريّ مكانا معلوما، يجسده تعاقب الفونيمات المقطعية (صامت، صائت) يحمل دلالة معينة، فإنّ الصمت قد احتل من الخطاب الشعريّ مكانا فارغا تعكسه البياضات، يساهم في بناء النسق الشعري فالصوت «ليس الوحيد الذي ينظم الكلام، بل إن الصمت (المواقع الفارغة) ينظم الكلام ويبينه ويوزع موقع الكلام ويسند إليها وظائف تركيبية متنوعة ومختلفة»"[4]"، يحمل دلالة معينة، ولئن كان الصوت المسموع يحمل خصائص ومقومات فيزيائية أثناء النطق، فإن الصمت هو اختزال للطاقة، وهذا ما سنتوقف عليه وندلل له من خلال الرسم الطيفي الآتيّ:

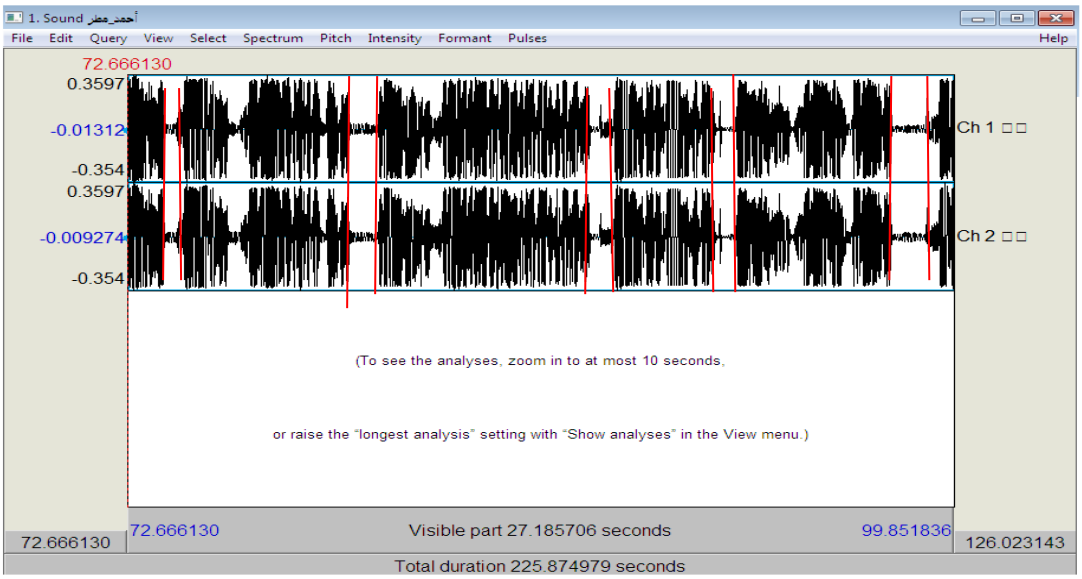
---

[1]ـــ مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، ص 201

[2]ـــ المرجع نفسه، ص 201

[3]ـــ مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، ص 133.

[4] – مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، ص 205.



الشكل(11): صورةطيفية للتمظهرات الطيفية لظاهرة الوقف.

نلاحظ من خلال الصورة الطيفية السابقة، تكتلات سوداء متتالية، تفصلها فواصل متفاوتة البياض، أو بعبارة أخرى(أحياز فارغة)، وهذا إنّ دل على شيء فإنّه يدل على **الوقفات الفاصلة** بين أجزاء المتوالية الصوتيّة (المقطوعة الشعرية) ، ويتجلى ذلك بالمقادير الزمنية المختلفة.

وعليه فإنّ الصورة تمثل تعاقب أحياز مملوءة (مقاطع صوتية) تكتسب مقومات فيزيائية معينة من درجة وشدة وتردد، وأحياز فارغة (وقف) تنعدم فيها الطاقة، نلاحظ ذلك من خلال انخفاض في درجة وشدة الصوت التي تصل إلى ذروة الصفر، وقد صرح به **مبارك حنون** في كتابه **الصواتة الزمنية** إذ ربط الوقف باختزال مطلق للطاقة.

استنادا لما سبق ذكره، تأكد لنا أن الخطاب الشعري المنطوق لا يصنعه الصوت فحسب، وإنما يشكله كذلك **الصمت** الذي يعكسه الفراغ، والذي تجسد من خلال البياض في الرسم الطيفي، ومن ثمّ، فإنّ الخطاب الشعري «عبارة عن علامات موصولة ممتدة على المستويين النطقيّ والفيزيائيّ، مشكلة بذلك متوالية خطية زمنية مستمرة، موصولة الحلقات»"[1]" يتخللها وقفات معينة تفصل بين الدفقات الشعرية المتكررة، التّي أصدرها الشاعر **احمد مطر** آناء الإلقاء، حيث زاوج بين الصوت والصمت، وهذا ما يعرف في الدراسات الشعرية المعاصرة **بلعبة السواد والبياض** على مستوى التشكل البصري، فإحداث المقطوعة الشعرية وإصدارها « ليس إحداثا مستقلا، بل إن هناك تداخلا بين أنشطة العضلات التنفسية والنطقية الخاصة بالظواهر القطعية والظواهر الفوق قطعية»"[2]". ومن ثمّ، فإنّ الوقف يحققه عاملي النطق والتنفس «فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد، فإنّ كانت الحركة الموسيقية، تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة، كان ذلك مدعاة للإحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى»"[3]" الذي ينساق معها المتلقي بكل أريحية.

1- مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، ص 25

2- المرجع نفسه، ص 35.

3-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، الطبعة الثالثة، د ت، ص 68.

ومن خلال الرسم الطيفي تبين لنا «تقطيع زمني متنوع جدا، ذلك أن مدة بعض القطع طويلة نسبيا »"[1]" جسدتها فراغات طويلة المدة بين الأسطر الشعرية، دلالة على الوقف الطويل، الذي يحققه « مقدار الزمن الذي ينفق من أجل النطق»"[2]" بالمقطوعة الشعرية، ولجوء الشاعر **أحمد مطر** إلى الوقف برهة من الزمن ليس من باب العجز عن الكلام، وإنما هو اختيار مرتبط باكتمال دلالة السطر أو الجملة الشعرية أحيانا، ولإعطاء المتلقي فرصة التعايش والخطاب الشعري، حيث يشكل الصمت صدمة غير متوقعة للمتلقي « يكون الشاعر فيها يفكر بغياب ويكتب بالمشاعر في نص البياض، يكتب بالكلمات ويفكر في اختراق الواقع، وكأن الكلمات عنده لم تعد قادرة على حمل المعاني والدلالات التي يريدها، فالشاعر كلما ترك مساحة أكبر في قصيدته للقارئ، كلما منحه فرصة التأويل وتشكيل دلالات مختلفة»"[3]"، فالصمت في بعض الأحيان يكون «وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله كلمات الشاعر»"[4]"، والشاعر **أحمد مطر** معروف في أشعاره بالغواية اللغوية، ومن ثمّ، يصبح القارئ أمام نموذجين: خطاب مسموع يجسده الرسم الطيفي من خلال التكتلات السوداء، وخطاب غائب تعكسه البياضات داخل الرسم الطيفي، فالأول تحقق بالفعل صوتا وأداء

1 – مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، ص 37

2 –المرجع نفسه، ص 30

3 –**ينظر**: عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/ 2016م، ص 170

4 – يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987م، ص 79

جسدته المقاطع الصوتية، والثاني «تحقق علامة دالة بالقوة، وهذا الفراغ في حقيقة الأمر دعوة القارئ للمشاركة في ضبط بنية الخطاب، وفي ملء فراغاته وذلك بتسديد النقص الدلالي»"[1]"، أو خلق دلالة جديدة لما يحتويه الخطاب **المطري** من الدلالات اللانهائية، فالبياض (الصمت) «رحم تتجمهر فيه احتمالات كتابة منظورة لاسترسال المحو، حيث المتلقي وحدة يستطيع ملء الفراغ كل مرة»"[2]" يسمع فيها الخطاب من جديد، وكأن انحباس الكلام في أجزاء القصيدة عبارة عن كلام لكن بشكل آخر، تَقَّصَدَ الشاعر أن يبقيه في نفسه، على المتلقي إدراك كنه ودلالة هذا الانحباس والصمت، «فالصمت هي هشاشة الذات وقوتها وهو أليغوريا لما لا تتمكن العلامة من قوله أبدا، ولما لا نسمعه، وهذا أكثر أهمية مما نسمع [...] إن الوقفة التي يكونها الصمت قد تكون أهم من الكلمات»"[3]" التي كان من الممكن أنّ توظف لملء هذا الفراغ.

ولا شك أن الخطاب الشعريّ **المطري** لا يشكله الصمت الطويل فحسب، حسب ما قرأناه من التصوير الطيفيّ للمقطوعة الشعريّة، فهناك لحظات صمت مقتضبة، عكستها تلك الفراغات القصيرة الزمن، والتي ترجع إلى آلية النطق، نحو قول **مبارك حنون**: «هناك صموتات عديدة قصيرة [...] تعود إلى النطق بأصوات

1 - عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، ص 142

2 -**ينظر**: محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 129.

3 - الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، " السمياء والنص الأدبي "، تونس، ص 55

صامتية انفجارية، ذلك أن ورود صامت انفجاري يسمه صمت قصير أو ما يشبه الصمت يعقبه انفجار قصير من الضوضاء ***NOISE*** إذ أطلق الصامت الوقفي ***STOPCONSONANT***. وتتوقف مدة هذه الأجزاء المكوِّنة للصوت إلى حد كبير على وتيرة التلفظ بالقول...ويكون الصمت أقصر في الصوامت المجهورة منه في الصوامت المهموسة»"[1]"، ومن ثم، فلئن كان الوقف الطويل قد تحكمه الدلالة فإنّ الوقف القصير تفرضه التكنيكات النطقية.

ولما كان الخطاب **المطري** ينهض على القول واللاقول (الصوت والصمت)، اللذيّن يعكسان حركة الذات الشاعرة الداخلية، حيث ساهم الصّوت في تشكيل البنية الإيقاعيّة والدلالية للخطاب **المطري** المنطوق، فإنّ الصمت بزمنه الطويل والقصير يعد مكونا « فنيا جماليا يساهم في بناء الخطاب، لأنه جزء جوهري من كيانه، ومن ثمّ، فهو يتفاعل مع سياقه الكليّ، وعن طريقه يغدو الخطاب أكثر تشويقا وإمتاعا للمتلقيّ»"[2]" مشكلا بعدا دلاليا «يضفي أصداء ايحائية»"[3]"، فالخطاب **المطري** جمع بين متعة الصوت ومتعة الصمت ومتعة الأداء .

تساوقا مع هذا الطرح، فإنّ الصمت جزء لا يتجزأ من التكوين الإيقاعيّ للخطاب الشعري المنطوق، وظفه **أحمد مطر** وفق رؤية فنية يحاول من خلاله

1 – مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، ص 37.

2 – عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، ص 143.

3 – بن شيحة نصيرة، أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، ص 200.

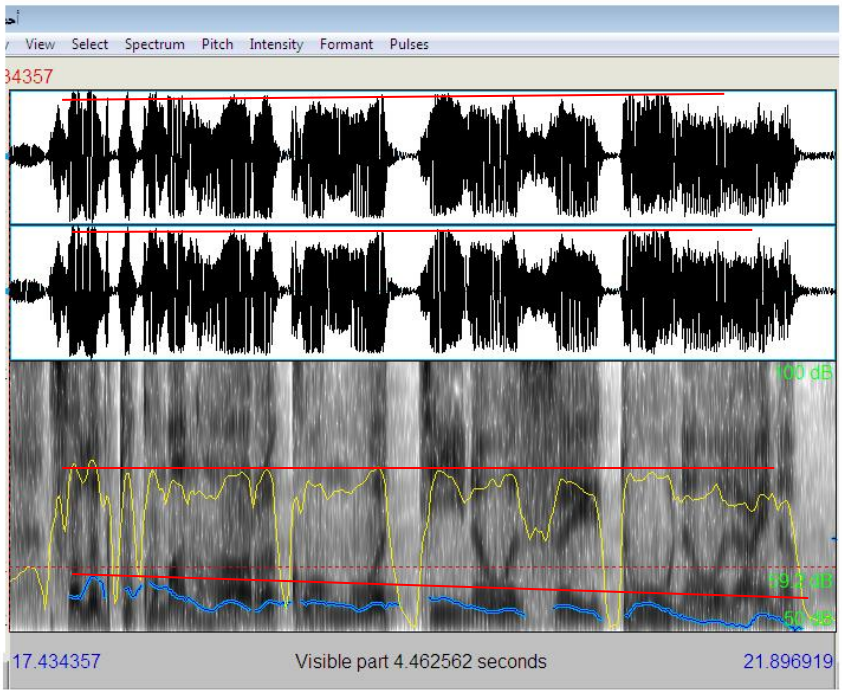
التواصل مع المتلقي، بغية مشاركته في العملية الإبداعية، حيث يصدر عن مقصدية، بحكم الصمت « ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على الخطاب من الخارج، بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب في وجود الخطاب وحياته وامتداده»"[1]" يلجأ إليه الشاعر لـــــــــــــ« امتداد النفس الشعري، ويعطي المنشد فرصة لاسترداد قوته واستجماع أفكاره، وقد يساعد أحيانا على تغيير نوع الحركة الإيقاعية، مما يرفد المسار الإيقاعي ويغنيه»"[2]" بتعاقب الصوامت الصوتية وتخللها بالوقفات السكونية.

استعمل **أحمد مطر** العديد من الوقفات في خطابه الشعري، وجاء ذلك في غياب القافية التي كان الوقف يتحقق بتحققها.

1 – ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص 100.

2– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 225.

تضافر البنيات التطريزية لتشكيل البنية الإيقاعية.



/العنب/ /الزيتون/ / التين / / أهاركم/ /سلبتكم/

الشّكل (12): رسم طيفي يمثل مدى التماثل في الشدة والدرجة والتردد التي تحكم الإيقاع.

التعقيب على التمثيل الطيفي

يمثل الشّكل (12) الرسم الطيفي لمقطوعة شعرية من قصيدة **أنا السبب** وهي:

سلبتُكم أهارَكم

والتينَ والزيتونَ والعنبْ

يتضح من خلال الشكل السابق الرسم الطيفي للمقطوعة الشعرية المطرية التي كنا قد ذكرناها «مع مراعاة أن النطق الصوتي متواصل، لكن المدة الزمنية التي يستغرقها الجهاز محدودة، ومن ثمة لا نستطيع التسجيل الصوتي للكلمات إلا بالقدر المسموح به زمنيا»"[1]ولهذا فإن العبارة قد بدأت من لفظة **سلبتكم** إلى لفظة **العنب**.

من الرسم الطيفي نلاحظ أنّ هناك تماثلا وتجانسا بين المقاطع الصوتية التي أثبتته هيئة الحزم الأساسية والتوافقية، ونلاحظ أن هناك تباينا من حيث ارتفاع درجة الموجة الصوتية وانخفاضها، مما يشكل تنغيما صوتيا، تطرح هذه الذبذبات المتفاوتة بين الارتفاع والانخفاض إيقاعا موسيقيا «يشكل بعدا جماليا، يميل فيه الشاعر إلى التصوير بدل التقرير، والتجسيد بدل التجريد، والدقة بدل الإبهام»"[2]، كما نلاحظ تماثلا من حيث شدة الصوت (***Intensity***) ودرجته (***Pitch***) من خلال (المنحنى الأصفر والمنحنى الأزرق) الذين يعكسان المكون النبري والمكون النغمي، فلئن ارتبط المكون النغمي بمدى تردد الوترين الصوتيين ، تحققه درجة الصوت، فإنّ المكون النبري يتحقق من خلال علو شدة الصوت التي تعتمد على مقدار الطاقة التي تستهلك من أجل إنتاجها، وفي الرسم الطيفي «يظهر الاختلاف في ارتفاع الموجة باختلاف مقدار السواد الذي رسمت به، فيزداد السواد كما ازداد الارتفاع»"[3]" في شدة ودرجة الصوت، ومن ثمّ، فإنّ كل من النبر والتنغيم يشكلان

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص 136

[2] – المرجع نفسه، ص 136

3 – مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص 137

بعدا إيقاعيا وجماليا للنص الشعري، «لأنّ الإيقاع الذي يتفجر في النص الشعري يتوافق إلى حد كبير والحالات الشعورية»"[1]" التي يعكسها المكون النغميّ والمكون النبريّ .

ونلاحظ أنّ هناك وقفات زمنية متساوية تتخلل المقاطع الشعرية بقيم متساوية «بما أنّ الوقف محدد بالزمن »"[2]" من خلال البياض الذي يتخلل الكتل السوداء، فلا سيّما أنّ هذا الصراع بين الصوت والصمت (البياض والسواد) «انعكاس مباشر أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه»"[3]" الشاعر، مما احدث انسجاما بين أصوات الخطاب المنطوق، كون الخطاب الشعري المنطوق «تنظيم مطرد أو شبه مطرد للهيكل الصّوتيّ***Sound Patern***»"[4]".

ومن هنا نستنتج أنّ الوقف يساهم في صناعة إيقاعية الخطاب الشعري، حيث « تسعي الفراغات التي يتركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر إلى توليد انتقاله إيقاعية يؤديها البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمثابة صمت وتوقف تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق»"[5]".

1 -المرجع نفسه، ص 136

2 – مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، ص 30

3 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 52

4 – فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ص 72

5 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 54

وعليه فإنّ الدّراسة المخبرية أثبتت حقيقة أنّ الوقف يتضافر مع البنى التطريزية لتشكيل البنية الإيقاعية، فالإيقاع «ليس قاصرا على التفعيلة العروضية، لكنه يمتد ليشمل التماثل في الوحدات الصوتية من حيث طول الحزمة وقصرها أو لنقل من حيث زيادة التردد وانخفاضه أو من حيث حدة الصوت وغلظته»"[1]"، فالإيقاع تعاقب مطرد في الزمن لظواهر متشابهة"[2]" .

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص 146

[2] – **ينظر**، فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، ص 72

خاتــمة

لما كانت آليات التحليل الأسلوبيّ الصوتي، تتشابك مع محددات الطرح الصّوتيّ كخطوة إجرائيّة لبنينة صرح **الأسلـــوبيّة الصـــوتيّة**، وتزامنا مع الوضع التقني الجديد الذي وضع الممارسات اللغوية في موقع متميز، ولا سيّما الدراسات الأسلوبية التي أتيحت لها معاينة الواقعة الشعريّة المنطوقة معاينة آنية آلية، انبرت مجموعة من النتائج حصرناها في نقاط وجعلناها خاتمة لهذا البحث أهمها:

- ينهض الخطاب الشعري التقليدي على عتبة إيقاعية نموذجية تحكمها تراتبيّة الوزن، وتعاقبية الساكن والمتحرك في أزمنة متساوية، وثبوتية القافية.
- يرتهن الحضور البصريّ للخطاب الشعريّ في الثقافة الشعريّة القديمة، إلى إجرائيّة الانتظام الخطيّ المتساوقة مع نمط التوازن الإيقاعيّ، إذ انتقل من الصيغة الشفاهيّة المسموعة إلى الصيغة الكتابيّة المرئية، ضمن الحدود الّتي أفرزها النظام العروضيّ الخليلي.
- خضع الإيقاع الصّوتيّ رهانات مغايرة لرهانات التشكل العروضيّ العموديّ، تمكن فيها من تجاوز خطية النظام السيمتري للبيت الشعريّ، لينفتح بحيثياته على تحديات موقوتة انفجرت بانفجار الشّكل الشعريّ، الّذي اتضحت ملامحه الأولية مع ظهور النماذج الشعرية لفن **الموشحات الأندلسية**.
- انبثق أنموذج شعري جديد، فرض حضوره، انعتق من سيطرة الأنموذج الأعلى، مما أدى إلى توفير أسيقة مغايرة، تجاوبت مع المستجد الشعري

المعاصر ومتطلباته، فكان أنّ أسست لنظام إيقاعيّ حر مفتوح ومتنوع، انفلت من جاهزية الوزن العروضي.

- ❖الأسلوبية منهج نقدي هجين، قديم في منطلقاته جديد في تصوراته.
- ❖ترسخ الدّرس الأسلوبيّ بفعل هيمنة الدرس اللساني على الحقول المجاورة له، مستمدا منه الآليات والأدوات الإجرائية في تحليل النص الأدبي.
- ❖تأرجحت البلاغة التأسيسية التي أنتجتها نظرية "**أرسطو**" بين معيارين: أحدهما معياري إقناعي، وثانيهما فني إبداعي.
- ❖رافقت الأسلوبية مختلف الانزياحات المنهجية التي عرفتها المقاربة اللغوية والأدبية، بدأ من الأنموذج الأرسطي وصولا إلى التيار الألسني البنوي.
- ❖ظهرت الأسلوبية لتساير الدّرس البلاغيّ مُحاوِلةً التوفيق لا التلفيق ومعنى ذلك التعامل النقدي بأدوات تراثية من خلال منهج مستحدث أي استعانتها بأدوات التحليل اللساني الحديث، منتهجة في ذلك المنهج العلميّ الوصفيّ الذي وسم الدراسة الألسنية الحديثة.
- ❖ولئن كانت اللسانيات مقاربة لغوية قد ساهمت في تخليص الدّراسات اللّغويّة من هيمنة الاتجاهات التاريخيّة والمقارنة، فإنّ الأسلوبيّةStylistique منهج نقديّ ساهم في تخليص المبحث الأدبيّ من جفاف المقاربة البلاغيّة وسطحية المقاربة النقديّة، طمحت أو سعت إلى سد الثغرة الّتي كثيرا ما عانت منها الدّراسات النقدية القديمة.

❖ولئن كان "**دي سوسير** " قد أعلن عن القطيعة الابستمولوجية مع المناهج التقليدية للتيارات اللغوية القديمة التي تعاملت مع اللغة بنظرة دونية، منفلتا على -إثرها- من رتابة وصرامة الدّراسة التاريخية المقارنة، فإنّ "**شارل بالي**" قد أحدث منعطفا جوهريا على الصعيد الأسلوبيّ، متجاوزا بذلك المنهج الكلاسيكي الذي كان سائدا مع الدّراسات الأدبيّة في سلطة البلاغة قبل انبعاث وظهور التيار الأسلوبي الحديث.

❖إنّ المتتبع لمسار الدّراسات اللّغويّة والمناهج النقديّة الحديثة يجد أنّ كل أُسُسِهَا ومنطلقاتها سوسيرية، من بينها الأسلوبية.

❖بناء على المستويات التّي يفرزها الدّرس اللسانيّ الحديث (صوت، صرف، تركيب، دلالة)، تُفْرَزُ على الصعيد الأسلوبيّ نفسها ثلاثة أنماط أسلوبيّة: أسلوبية البناء الصّوتيّ، أسلوبية البناء الصرفيّ، أسلوبية البناء النحويّ.

❖انبثقت الأسلوبية الصوتية من الأسلوبية التعبيرية "**لشارل بالي**".

❖تتوخى **أسلوبية البناء الصّوتيّ**، الكشف عن مواطن الجمال الكامنة في الخطاب الفنيّ المنبثقة عن الصّوت اللّغويّ وما يحدثه أو ما يفضيّ إليه من أبعاد إيحائيّة تأثيريّة تجلب المتلقي إلى المحيط الفنيّ.

❖تتأسس الأسلوبيّة الصّوتيّة على المقولات المركزيّة الّتي ينهض عليها **علم الأصوات والأسلوبيّة**.

- طبيعة النظام الصّوتيّ تتشكل من معلمين متوازيين مختلفين متكاملين في الآن نفسه، معلمي الفونتيك والفونولوجيا، انشغل المبحث الفونيتيكي بدّراسة الصّوت بمعزل عن صّوت آخر، في حين التفتت الفونولوجيا إلى دّراسة وظيفة هذا الصّوت داخل خطية اللّغة.
- المقاربة الصّوتيّة الحديثة يرتهن حضورها وفق أسس منهجيّة وإجرائيّة استنادا لما تفرضه طبيعة النظريّة اللّسانيّة الحديثة.
- ان الوقوف على الفضاء المادي الانعزالي الجاف في الخطاب الشعري فحسب، يقصي البعد الجمالي التأثيري للأنساق الصوتية مما يجعل الصوت في درجة الصفر التعبيرية، ومن ثم يصبح النص متحجرا، يحيلنا إلى أكداس من الجداول الإحصائية والبيانيات تفقد النص جماليته، وتشكيله الإبداعي ووظيفته الدلالية.
- لا شك أن ذلك التشافع والتراحم المعرفي بين الاسلوبية والصوتيات هيأ لنا مكنة الوقوف على جمالية ودلالة الأنساق الصوتية في الخطاب الشعري
- تمكنت الدّراسات الصوتية من اختراق فضاءات الذكاء الاصطناعي تبعا لمشروعية الانتماء المعرفي التي اكتسبتها اللسانيات.
- اصطبغ الطرح الصوتي ببعد إجرائي مؤسس، نتج عنه ظهور حقول معرفية جديدة عكفت على احتواء التمظهرات المادية والوظيفية للمكون الصوتي عبر آلية إجرائية، تمكنت من التخلص من الحس الذوقي الذي كان سائدا مع

الدراسات الصوتية التراثية، ومن ثم، فقد تهيأ للأسلوبية الصوتية اختراق مجالات المعالجة الحاسوبية الآلية، التي انعتقت على إثرها من بوتقة التحليل الكلاسيكي السطحي للخطاب، إلى رحابة المعاينة الآنية للخطاب المنطوق.

- الدّراسات الصّوتيّة الحديثة تخطت **المرحلة التوصيفيّة الذوقيّة** الّتي سادت ردحا من الزمن والّتي انبثقت معالمها مع محددات **الذكاء الفطريّ**، مما نتج عنها الكثير من التخمينات والانطباعات الحسيّة، إلى المرحلة **التوصيفيّة المباشرة الآنيّة** الّتي قدمتها وأتاحتها مجالات **الذكاء الاصطناعيّ**، مما نتج عنها حقائق علميّة غيبت مع الدّراسات الحسيّة الذوقيّة القديمة.
- تهيأ للدرس الصوتي مكنة الانعتاق عن بوتقة التنظير السطحي بالإفادة من مكتسبات الزمن التقني والوضع المعرفي الجديد، مما ساهم في الارتقاء بمستويات الطرح الأسلوبيّ إلى درجة تتيح للدارس معاينة الواقعة الشعريّة المنطوقة معاينة آنية آلية، تكفل التعايش التزامنيّ مع وقائع الإنجاز الشعريّ لحظة المكاشفة الخطابيّة، وتتفاعل مع مجريات الوضع الانجازي للخطاب.
- الفونولوجيا فرع من الألسنية، تعالج الظواهر الصّوتيّة من ناحية وظيفتها اللّغويّة، استمدت شرعيتها من تلك المقاربة الفونيتيكية، مستثمرة محصلة النتائج العلمية الدقيقة التي أفرزتها المعالجة الفونتيكية، والتي تبرز التفاصيل الفيزيولوجية والسمات الفيزيائية للمكون الصوتي، حيث تركن إلى البعد العلمي التقني الجديد، في تحليل الخطاب الشعري.

❖طبيعة المعالجة الفونولوجيّة للصّوت اللّغويّ تعتمد على إجرائيّة التحليل الوظيفيّ الّذي تفرزه النظريّة اللسانية الحديثة والّتي تباينت مساراتها بين تيار لسانيّ يكتف بالانغلاق على النسق (البنية الداخليّة للغة) بعيد عن العوامل الخارجيّة، تجسده الدّراسات اللسانية الّتي تؤطرها اللسانيات **البنيوية الشكليّة والنظريّة التوليديّة التحويليّة الذهنيّة**، حيث أفرزت **صواتة نسقية** مغلقة وتيار لساني مفتوح على السياق يهتم بالبعد الانجازيّ للصّوت اللغويّ (اللغة)، مما أفرز **صواتة تطريزية** أعادت الاعتبار للكلام.

❖المقاربة الفونولوجيّة مبحث وظيفيّ ينطلق من فكرة **الفونيم**.

❖**الفونيم** بوصفة وحدة صوتية أو كيان لغوي يساهم في تشكيل البناء اللغوي، تتشكل معالمه وفق معلمين مختلفين متوازيين **فونيم تركيبي** يخضع لسلطة الانشطار والتقسيم المنهجي بين الصامت والصائت، و**فونيم فوق تركيبي** يقع فوق التقطيع، لا يظهر في التركيب اللغوي (خطية اللغة)، وإنما هي ملامح ترنيمية أدائية تظهر على مستوى الأداء الفعلي، تدل إجمالا على تنويعات في العلو الموسيقى ***pitch*** والارتفاع (القوة) ***loudness*** ودرجة سرعة اللحن ***tempo*** والإيقاع ***rhythm*** الصّوتيّ.

❖ تنقسم المقاربات الفونولوجيّة الغربيّة إلى ثلاث مراحل أساسيّة انتظمت داخلها ثلاث صياغات نظريّة: الفونولوجيا البنيويّة (الكلاسيكيّة)، والفونولوجيا التوليديّة المعيار، والفونولوجيا التوليديّة الحديثة، ينهض كل

تصور فونولوجيّ على جملة من المبادئ والأسس النظريّة والمنهجيّة والإجرائيّة.

- ❖علم الأصوات التجريبي ممكننا من تلمس الحقيقة العلمية للأصوات اللغوية، استنادا إلى التصوير الطيفي الذي جعل من الصوت صورة، قابلة للتحليل وقابلة للقراءة وقابلة لاستنباط الدلالة العميقة (تصادم المعاني والدلالات فيما بينها) التي تختفي خلف بنيات النسيج الشعري المنطوق.
- ❖أثبتت الدراسات الفيزيائية الحديثة أن الصوت ظاهرة فيزيائية مدركة سمعيا.
- ❖أثبتت الدراسات الأكوستيكية أن تضافر الأنساق الصوتية تشكلا إيقاعا صوتيا حيث تبيّن من خلال الرسم الطيفي تماثل وتجانس الأبيات الشعرية، وذلك من خلال هيئة **الحزم الصوتية وتماثل الشدة والدرجة وكذا التزمين.**
- ❖ يرتبط الوقف فيزيولوجيا باحتباس اللسان أو سكون أعضاء النطق، وفيزيائيا بالتزمين، ووظيفيا بتشكيل الدلالة.
- ❖تبين من خلال الرسم الطيفي أن الخطاب الشعري نشاطا مجزءا ومنقطعا، يتمثل في إصدار أصوات تقطعها فترات صمت ذي أزمنة متنوعة، وذلك من خلال الفواصل البيضاء متخللة الكتل السوداء الموضحة في الراسم الطيفي.
- ❖ يقترن الوقف مع قرائن سياقية تتضافر لتشكيل الدلالة، وهذا ما أثبتته الدراسة الفيزيائية من خلال مشاركة الإيقاع الوقف الذي يعكسه تناوب وتعاقب المقاطع الصوتية في أزمنة متساوية تفصل بين البنيات اللغوية، ومن

ثمّ، فأي قراءة طيفية للإيقاع تستدعي الوقوف على أزمنة المقاطع الصوتية التي تشكل الخطاب المنطوق.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

ـأ ـ

المصادر والمراجع العربية

ابتسام احمد حمدان ـــ:

❖الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتحقيق، أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1997م.

إبراهيم أنيس:

❖الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، سنة 2013م.

❖موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، سنة الطبع 2010م.

إبراهيم جابر محمد علي ـــ:

❖الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2015م.

إبراهيم خليل:

❖في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2007.

إبراهيم عطية:

❖ في البحث الصوتي عن العرب، دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1983م.

ابن الجزري:

❖ النشر في القراءات العشر، تحقيق: علي محمد الدماغ، المطابع التجارية الكبرى، مصر، القاهرة، دط ، دت.

ابن خلدون:

❖ المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

ابن رشيق أبو علي الحسن:

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ترجمة، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط05، (د.ت).

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله):

❖ كتاب الشفاء الفن السادس من الطبيعيات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988.

❖ رسالة أسباب حدوث الحروف، ترجمة: محمد حسان الطيان ويحي مير علم، ـــتقديم ومراجعة: الدكتور شاكر الفحام ، الأستاذ أحمد راتب النفاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دط، دت.

❖القانون في الطب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1999م، الجزء الأول.

أبو الفرج قدامة بن جعفر:

❖نقد الشعر، ترجمة، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي:

❖دلائل الإعجاز، قراءة وعلق عليه: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، دار المدني بجدة، ط03، 1992م.

أبو عبد الرحمان جمال ابن إبراهيم القرش:

❖أضواء البيان في معرفة الوقف والابتداء ــ الدمام المنطقة الشرقية، ط02، 1425/ 1426هـ.

أبو نصر الفارابي:

❖إحصاء العلوم، قدم له وشرحه وبوبه: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ط01، 1996م.

❖كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة مصر، د ت.

أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري:

❖الصناعتين، الكتابة والشعر، المحقق ، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار النشر المكتبة العصرية، بيروت.

أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه):

❖الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الجزء الرابع، الناشر مكتبة الجانجي بالقاهرة، مصر، ط02، 1982.

أبو عثمان عمرو بن الجاحظ:

❖البيان والتبيين، تحقيق ، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، 1985م.

أحمد البايي:

❖في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط01، 2012 م.

أحمد الحيزم:

❖من شعرية اللغة إلى شعرية الذات، قراءات في ضوء لسانيات الخطاب، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ـــ ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016م.

أحمد حساني:

❖مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، دبي، الإمارات العربيّة المتحدة، الطبعة الثانية، 2013م.

أحمد درويش:

❖دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ت،د ط.

أحمد زرقة:

❖أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1994م.

أحمد عارف حجازي عبد العليم:

❖الوقف والابتداء في ضوء علم اللسانيات الحديثة، دار الفرحة للنشر والتوزيع، الطبعة 2008م.

أحمد قدور:

❖مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الثالثة، 2008م.

أحمد مختار عمر:

❖البحث اللّغويّ عند العرب، عالم الكتب القاهرة، الطبعة السادسة، 1988م.

❖دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، 2006م.

أحمد مومن:

❖اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الخامسة، 2015م.

إخوان الصفاء:

❖رسائل إخوان الصفاء، موفم للنشر، الجزائر ، دط، 1992.

أمينة الدهري:

❖الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، الشركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2011م.

بسام بركة:

❖علم الأصوات العام أصوات اللغة العربية، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

تأليف خرما:

❖أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، دار المعرفة، د ط، 1978م.

تامر سلوم:

❖نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سورية، اللاذقية، ط01، 1983م.

تمام حسان:

❖اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

حافظ اسماعيلي علوي، أحمد الملاخ:

❖قضايا ابستمولوجية في اللسانيات، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009م.

حسن بحراوي وآخرون، محمد عابد الجابري:

❖الموائمة بين التراث والحداثة، تقديم: كمال عبد اللطيف، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، مكتبة التنوير، بيروت، الطبعة الأولى ، 2016م.

حسن ظاظا:

❖اللسان والإنسان، مدخل إلى معرفة اللغة، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الثانية، 1990م.

حسن ناظم:

❖البنى الأسلوبية (دراسة في شعر أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.

❖مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994م.

حسين الإدريسي:

❖محمد عابد الجابري ومشروع نقد العقل العربي، المراجعة والتقويم: فريق مركز الحضارة، بيروت، الطبعة الأولى 2010م.

حمزة حمزة حسين المقداد:

❖حركة التجديد في الشعر العراقي الحديث، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، نازك الملائكة، دراسة تحليلية نقدية، دار الكاتب العربي، بيروت، ط01، 2015م.

خلدون أبو الهجاء:

❖فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، أربد، الطبعة الأولى، 2006م.

خليفة بوجادي:

❖في اللسانيات التداولية مع محاولات تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، الطبعة الأولى 2009م.

خولة طالب الإبراهيمي:

❖مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، الطبعة الثانية، 2006.

رابح بحوش:

❖اللسانيات وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، الطبعة 02، 2009م.

رجاء عيد:

❖البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993.

رمضان عبد التواب:

❖المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.

سعد عبد العزيز مصلوح:

❖دراسة السّمع والكلام صوتيّات اللّغة من الإنتاج إلى الإدراك، عالم الكتب، القاهرة، 2000م.

سلمان حسن العاني:

❖التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة ياسر الملاح، مراجعة محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط01، 1983م.

سمير شريف استيتية:

❖الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر "عمان " الأردن، الطبعة الأولى 2003 م.

سيد البحراوي:

❖الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديدة ، القاهرة، مصر، 1995م.

الشريف الجرجاني:

❖التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، د ط، د ن.

شفيقة العلوي:

❖محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004م.

شوقي ضيف:

❖فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، سنة 1981م.

صابر عبد الدايم:

❖موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993م.

صالح سليم عبد القادر الفخري:

❖الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د ت.

صفاء خلوصي:

❖فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى بغداد، الطبعة الخامسة، 1977م.

صلاح فضل:

❖بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، الكويت، 1992م.

❖علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1998م.

❖نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، 1987م.

الطاهر بومزبر:

❖التواصل اللساني والشعريّ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.

طه عبد الرحمان:

❖تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، الطبعة الثانية.

الطيب البكوش:

❖التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تونس، الطبعة الثالثة، 1992م.

عباس بيومي عجلان:

❖الأداء الفني للنص، دار المعرفية الجامعية، القاهرة، مصر، 1994م.

عبد الجبار بن غربة:

❖مدخل إلى النحو العرفاني، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس، الطبعة الأولى 2010.

عبد الحميد السيد:

❖دراسات في اللسانيات المعاصرة المشاكلة للتنغيم رؤى تحليلية، دار حامد، الأردن، عمان، الطبعة الأولى 1425هـ.

عبد الحميد زاهيد:

❖علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن عمان، الطبعة الأولى 2010م.

عبد الدائم عمر الحسن:

الدليل المرجعي حول تقنيات فن الإلقاء وتقديم البرامج الإذاعية، منشورات المنضمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ايسيسكو، الرباط، المملكة المغربية،2017م.

عبد الرحمان الحاج صالح:

❖بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، موفم للنشر الجزائر 2012م.

❖بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر، 2017م.

عبد الرحمن أيوب،

❖أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة ، الطبعة الثانية، 1968م.

عبد السلام المسدي:

❖الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، الطبعة السادسة 2014م.

❖التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولى 1981.

❖مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2010.

عبد العزيز أحمد علام، عبد الله ربيع محمود:

❖علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، 2000م.

عبد العزيز حليلي:

❖اللسانيات العامة واللسانيات العربيّة، منشورات دّراسات سال، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1991م.

عبد الفتاح عبد العليم البركاوي:

❖مقدمة في أصوات العربية، النشر والطباعة (القاهرة)، الطبعة الثالثة، 2004م.

عبد القادر شرشار:

❖تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.

عبد القادر عبد الجليل:

❖الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، 2014م.

عبد الله الغذامي:

❖تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2006 م.

❖تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005.

عبد الله شريق:

❖في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، أكدال، الرباط، ط01، 2003م.

عدنان بن ذريل:

❖النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000.

عزالدين إسماعيل:

❖الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، الطبعة الثالثة، د ت.

عصام نورالدين:

❖علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1992م.

❖علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى سنة 1996م.

علوي الهاشمي:

❖فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2006م.

علي أحمد سعيد (أدونيس):

❖الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط02، 1989م.

❖مقدمة للشعر العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1989م.

علي يونس:

❖نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1994م.

عمارة ناصر:

❖الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009م.

غانم قدوري الحمد:

❖المدخل إلى أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2004م.

فاضل تامر:

❖اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994م.

فاطمة الطبال بركة:

❖النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.

فتح الله أحمد سليمان:

❖الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

فرح ديدوح:

❖دراسة المصوتات العربية عند الفلاسفة المسلمين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2014م.

فرحان بدري الحربي:

❖الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2003.

فريق البحث في البلاغة والحجاج:

❖أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، كلية الآداب منوبة، تونس، د ن.

فوزي الشايب:

❖أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004.

قدور أحمد محمد:

❖مبادئ اللسانيات، دار الفكر، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية، 1999م.

القرطاجني (أبو الحسن حازم):

❖منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، بيروت، لبنان، د ت.

كمال أبو ديب:

❖في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى ، 1974م.

كمال بشر:

❖علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2000م.

مبارك حنون:

❖في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، الكتابة وعلامات الترقيم والروابط، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2013.

❖في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2010م.

❖في الصواتة الزمنية الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2003م.

❖مدخل إلى لسانيات سوسير، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1987م.

محمد أحمد كامل وآخرون:

❖العلوم وحياة الإنسان، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004.

محمد الأنطاكي:

❖المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، د ت.

محمد الصفراني:

❖تجويد الشعر العربي الحديث، بحث في المحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي، نادي المدينة المنورة، الطبعة الأولى، المدينة المنورة، 2011م.

محمد العمري:

❖البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق المغرب، الطبعة الثانية 2012 م.

❖تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، ط01، 1990.

❖في بلاغة الخطاب الاقناعي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، سنة 2002.

محمد الماكري:

❖الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991م.

محمد النويهي:

❖الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، الجزء الأول، د ط، د ت.

محمد بلعباسي:

❖بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، وهران، الجزائر، أكتوبر 2010م.

محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي:

عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982.

محمد بنيس:

❖الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاتها، الشعر المعاصر، الجزء الثالث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط03، 2001م.

❖ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1979.

محمد جواد النوري:

❖علم الأصوات العربية، تحكيم، نهاد موسى، تحرير، عودة أبو عودة، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، 2007م.

محمد صابر عبيد:

❖القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001م.

❖المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2008.

محمد صاري:

❖المفاهيم الأساسية للنظرية الخليلية الحديثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة.

محمد صالح الضالع:

❖الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع القاهرة، مصر، 2002م.

محمد عابد الجابري:

❖التواصل نظريات وتطبيقات، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2010م.

❖تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، الطبعة العاشرة 2009م.

❖نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، الطبعة الرابعة 1985م.

محمد عبد المطلب:

❖البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، الطبعة الأولى، 1994م.

❖بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، ط02، 1995.

محمد عبد المنعم خفاجي ـــ محمد السعدي ـــ فرهود، عبد العزيز شرف:

❖الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1992م.

محمد عوني ـــ عبد الرؤوف:

❖القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ت.

محمد لطفي ـــ اليوسفي ـــ:

❖في بينة الشعر العربي المعاصر، السياب، سعدي يوسف، درويش، أدونيس، أنموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الثانية، 1992.

محمد محمد العمري ـــ:

❖الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية" البنيوية والتوليدية"، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن عمان، الطبعة الأولى 2012.

محمد محمد داود:

❖العربية وعلم اللغة الحديث، دار الغريب، القاهرة، مصر، سنة 2001م.

محمد محمد يونس علي:

❖مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، الطبعة الأولى 2004م.

محمود السعران:

❖علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

محمود علي السمان:

❖العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت.

مراد عبد الرحمان مبروك:

❖جمالية الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والمتغير، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط01، 2010م.

مسعود بودوخة:

❖البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 1971.

مسعود صحراوي:

❖التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2005.

مصطفى بوعناني:

❖الصّواتة المعرفيّة والمسارات الذّهنيّة للانجاز اللّغويّ، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2013.

❖في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونيتيقي ونماذج التنظير الفونولوجي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2010م.

مصطفى حركات:

❖الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الأبيار الجزائر العاصمة.

مصطفى غلفان:

❖اللسانيات البنيوية. منهجيات واتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2013م.

مكي بن طالب:

❖الرعاية، تحقيق: أحمد حسن فرحات، دار عمار الأردن، الطبعة الثانية 1984م.

مكي درار:

❖ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، دار أم الكتاب، الجزائر، 2012م.

منذر عياشي:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية 2002 م.
- مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990م.

منصور بن محمد الغامدي:

- الصوتيات العربية، مكتبة التوبة الرياض، الطبعة الأولى، 2001م.

موسى سامح ربابعة:

- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، دار الكندي، إربد، الأردن، ط01، 2003م.

نازك الملائكة:

- قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967م.

نور الدين السد:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 2010م.
- الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

هادي نهر:

❖نحو الخليل من خلال معجمه، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2006م.

الورقي السعيد:

❖لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1984م.

يمني العيد:

❖في القول الشعري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987م.

يوسف إسكندر:

❖اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2008م.

يوسف حسن نوفل:

❖الشعر والشعراء، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط01، 1999م.

يوسف مسلم أبو العدوس:

❖الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسير للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط04، 2016م.

-ب-

المصادر والمراجع المترجمة

ارنست بولجرام:

❖مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2002.

أندريه مارتينيه:

❖مبادئ في اللسانيات العامة، دار الآفاق، د ط، د ت

❖وظيفة الألسن وديناميتها، ترجمة ، نادر سراج، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2009م.

بريتل مالبرج:

❖علم الأصوات، ترجمة: شاهين عبد الصبور، مكتبة الشباب، د ط، د ت.

بيتر ليدفوند:

❖مبادئ في علم الأصوات الفيزيائي، ترجمة الدكتور جلال شمس الدين، مراجعة الدكتور مصلوح، سنة 1992.

بيرجيرو:

❖الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، الطبعة الثانية 1994م.

تزفيطان طودوروف:

❖الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1987م،

جان كوهن:

❖بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1986م.

جافري سامسون:

❖مدارس اللسانيات التسابق والتطور، ترجمة: محمد زياد كبة، النشر والمطابع جامعة الملك سعدون، الرياض، السعودية، 1997م.

رولان بارت:

❖البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، مطبعة النجاح الجديدة، 1984م.

رومان ياكبسون:

- 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1994.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2002م.
- قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1988م.

فرديناند دي سوسير:

- علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، العراق،1985م.
- محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان للثقافة، لبنان.

فيكتور ايرليخ:

- الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي ، بيروت.

فيلي ساندرس:

- نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: الدكتور خالد محمود جمعة، توزيع دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى 2003م.

ماري آن بافو، جورج إليا سرفاتي:

❖النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ترجمة محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2012.

ماريوباي:

❖أسس علم اللغة، ـــترجمة وتعليق:أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة، ط1، ـــ1998م.

ميخائيل باختين:

❖الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م.

ميكائيل ريفاتير:

❖معايير تحليل الأسلوب، ترجمة تقديم وتعليقات: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، مارس 1993.

ميلكا إفيتش:

❖اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فاير، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 2000م.

هنريش بليت:

❖البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1999م.

والترج أونج:

❖الشفاهية والكتابية، ترجمة، حسن البنا عز الدين، مراجعة، محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م.

ـج

المجلات والدوريات

إبراهيمي ـــ بوداود:

❖حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد المعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان الحاج صالح أنموذجا"، جسور المعرفة، العدد 1، المجلد 5 ، الجزائر ، مارس 2019م.

❖السكون العربية بين الحقيقية الفونيتيكية والوظيفة الفونولوجية، الصوتيات قضايا ودراسات، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، الطبعة الأولى 2020م.

❖الكميات الواصفة للصائت العربي بين التقدير والقياس، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات غليزان، العدد الخامس، ديسمبر 2016م.

❖حوسبة اللغة العربية في ضوء المتجدد ألمعلوماتي " مشروع الذخيرة اللغوية الأستاذ عبد الرحمان حاج صالح أنموذجا "، جسور المعرفة، المجلد 5، العدد 1، مارس 2019م.

❖الحزم الصوتية ودورها في تحديد خصائص المصوتات في اللغة العربية، مجلة أفاق علمية، العدد الخامس.

❖سيميولوجيا الصّوت اللّغويّ، مجلة سيميائيات، العدد 6، 2016م، الجزائر.

❖فونولوجيا التنغيم والنبر في بنية المنطوق العربي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تمنغست، الجزائر، المجلد 8، العدد 5، السنة 2019.

❖مفهوم الخفة والثقل في المدونة الصوتية العربية، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، العدد 9، جوان 2019.

ابن حميد رضا:

❖الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.

أحمد البايي:

❖الملامح التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة ونظرية تكامل العلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، جمادي الأول 1434ه، مارس 2013م.

أحمد درويش:

❖الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 5، العدد 2،1، 1984.

أحمد مختار عمر:

❖المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، الألسنية، المجلد العشرون، العدد الثالث، سنة 1989م.

بن شيحة نصيرة:

❖أسلوبية البناء الصوتي بين معيارية الطرح الصوتي وفاعلية التحليل الجمالي، مجلة الصوتيات، المجلد 20، العدد 2، الجزائر، أفريل 2018م.

❖الأنموذج الصّوتي العربي ومسارات التحول من رحاب الذكاء الفطري إلى فضاء الذكاء الاصطناعي، اللّغة العربيّة وبرامج الذكاء الاصطناعيّ الواقع والرهانات، أعمال الملتقى الوطني، منشورات المجلس 2019.

❖الفونيمات التطريزية بين مشروعية المقاربة الوظيفية ومحدوديتها في التصورات الفونولوجية الحديثة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلة إشكالات في اللغة والأدب،مجلد 10، العدد 1، السنة 2021م.

❖المسار التحولي للشعرية من الأنموذج البلاغي الأرسطي إلى الأنموذج البنيوي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، الجزائر، المجلد 12، العدد 02، الجزء الثاني، 2020م.

❖الوقف بين التطريز الإيقاعي وفاعلية التشكل الدلالي، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات غليزان، المركز الجامعي احمد زبانة، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م.

❖فاعلية الطرح الأسلوبي في ظل التحفيز الصوتي الحداثي، مجلة أبحاث، العدد الثاني، ديسمبر 2014 م.

بول ريكور:

❖ البلاغة، الشعرية، الهيرمونيطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، مجلة الباحث، العدد التاسع، 2005.

الجوة أحمد:

❖سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، " السمياء والنص الأدبي "، تونس.

رابح ملوك:

❖سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع456، السنة 37، نيسان، أفريل، 2009.

رضا زلاقي:

❖ظاهرة النبر في العربية الفصحى ، نقد وتقويم في ضوء دراية أكوستيكية مختبرية، حوليات الآداب واللغات، دولية علمية أكاديمية محكمة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، عدد 11، مجلد 5 ماي 2018م.

سامي عوض، صلاح الدين سعيد حسين:

❖التشكيل المقطعي مفهومه وعلاقته بالنبر اللغوي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 31، العدد 2، 2009.

سعاد بسناسي:

❖التنغيم صوت ودلالة، مجلة القلم، جامعة وهران، السانية، العدد 3، 2006م.

شهرزاد كامل سعيد:

❖النغمة في اللغة العربية، مجلة جامعة دمشق ـــ دمشق، المجلد 27، ملحق، 2011م.

صلاح فضل:

❖علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد 5، الجزء 1/ 2.

طاطا بن قرماز:

❖تضافر السياق الأسلوبيّ الصّوتيّ في لغة شعر محمود درويش، مجلة موازين، المجلد 1، العدد 1، شوال 1440ه/ جوان 2019م.

❖سمات التلاقي والتنافي بين الأسلوبية والبلاغة، الأنساق، مجلة دولية علمية محكمة، يصدرها قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، المجلد 1، العدد 1، مايو 2017م.

عطاطفة بن عودة:

❖الشعر العربي بين الأصالة والمعاصرة، مجلة الباحث، المجلد 2، العدد 2، جوان 2010.

علاء الدين علي ناصر:

❖دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة الأثر، دورية علمية محكمة، تصدر فصليا عن كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 29، ديسمبر 2017م.

علوي الهاشمي:

❖تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة، ع 82- 83، 1991م.

عياد محمود:

❖الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، مج 2، العدد الثاني، يناير 1981م.

فهد مرسي محمد البقمي:

❖ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق، تجربة محمد الصفراني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الباحة، المملكة السعودية، العدد الثالث.

فوزية بوكايس:

❖بصرية الكتابة الشعرية في الأدب الجزائري الشاعر أحمد سحنون أنموذجا، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م.

محمد العمري:

❖بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج53، م14، سبتمبر 2004.

محمد عبد المطلب:

❖النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 5، العدد 2،1، 1984.

مناصري وفاء وعبد الغني قبايلي:

❖عودة الذات عبر تشكيل الخط المغربي في الشعر لدى محمد بنيس، مجلة سيميائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة أحمد بن بلة 01، المجلد 9، العدد 1، سنة 2019.

مناصري وفاء:

❖بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، العدد الثاني، أكتوبر 2020م.

مناصري وفاء، نصيرة بن شيحة:

❖دلالات المفارقة الدامية في ديوان شمس... على مقاسي للطيفة حرباوي، مجلة سيميائيات، المجلد 8، العدد 2، سيبتمبر 2019م.

مهين حلجي زاده:

❖دراسة آراء سيبويه الصوتية في ضوء البحث اللغوي الحديث، التراث الأدبي، العدد الخامس، السنة الثانية.

مولاي عبد الحفيظ طالين:

❖المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، الجزائر، العدد 2، جانفي سنة 2009م.

ناصر اسطنبول،:

❖شعرية النثر القديم وتجلياته البانية، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، المركز الجامعي احمد زبانة ، غليزان، العدد الرابع، ديسمبر 2015م.

نصر أبوزيد:

❖مفهوم النظم عن عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة النقد الأدبي "فصول" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 05، العدد01، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

يان موكاروفسكي:

❖اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد 5، العدد 2،1، 1984.

يوسف بن نافلة:

❖اللّغة العربيّة والتّقانات الجديدة، منشورات المجلس الأعلى للغة العربيّة، الجزائر، الجزء الثاني، السنة 2018م.

-د-

المعاجم والموسوعات

أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري:

❖لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2005.

أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري:

❖تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، الدار العربية للطباعة، القاهرة، مصر، 1964م.

محمد مرتضى الزبيدي:

❖تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1306ه.

الخليل بن أحمد الفراهيدي:

❖كتاب العين، ترتيب وتح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م.

أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا:

❖مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991م.

جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري:

❖أساس البلاغة معجم في اللغة والبلاغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، الأولى 1996م

عبد النور جبور:

❖المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.

مجدي وهبة:

❖معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى 1974.

-هـ-

الرسائل والمخطوطات

غادة فواز طه خاروف:

❖الأسلوبية الصوتية في سورة القصص، أطروحة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2021م.

سطنمول ناصر:

❖تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، رسالة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران، 2005/ 2006م.

بن شيحة نصيرة:

❖أسلوبية البناء الصوتي في الخطاب الشعري المعاصر، محمود درويش أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2012/ 2013م.

مناصري وفاء:

❖شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة وهران، 2017/ 2018.

عامر بن أحمد:

❖الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/ 2016م.

تازغت بلعيد:

❖صوتيات الخطاب الدرامي في مسلسل ملوك الطوائف للمخرج حاتم علي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017/ 2018م،

نوال بنت إبراهيم الحلوة:

❖التطريز الصوتي لسطح النص، دراسة لبنى التوازن في ضوء خطبة الشيخ الدكتور صالح بن حميد إمام وخطيب الحرم المكي(الحرم المكي)، الرياض، 2012م.

إبراهيمي بوداود:

❖القياسات الحاسوبية للكميات الصوتية في التراث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة، جامعة وهران، سنة 2006، 2007م.

ملخـــــــص البحـــث

ملخص البحث

تحاول هذه الأطروحة الوقوف على إستراتجية تحليلية مرنة تتوافق مع خصوصية الخطاب الشعري، منبثقة من ذلك التشافع المعرفي بين الحقل اللساني والأسلوبي، فتبعا للعلاقة الراسخة بين اللسانيات والأسلوبيّة، ترسخت العلاقة بين الأسلوبيّة والحقول المعرفية المنبثقة عن اللسانيات **كعلم الأصوات**، حيث انعكس هذا التداخل المعرفي على الممارسات الإجرائية والتصورات المنهجية للمقاربة الأسلوبية، فقد رافقت الأسلوبية مختلف التحولات المنهجية التي طرأت على النظرية اللسانية وحقولها المعرفية أهمها **علم الأصوات**، أدى هذا التلاقح والتشافع المعرفيّ إلى انبثاق المعرفة **الأسلوبيّة الصّوتيّة**(**أسلوبية البناء الصوتي**).

تنهض على رؤية ازدواجة (**مادية معيارية، جمالية إيحائية**)، تستدعي مستويات التحليل اللسانيّ، وتقتنص جوهر الفاعلية الجمالية التي تؤديها المكونات اللغوية داخل الخطابات الشعرية، منفتحة بذلك على أفاق نوعية مرنة تقنية، تعينها على تقفي الأبعاد الدلالية الوظيفية للأنساق الصّوتيّة ضمن أبنية الخطاب المنطوق.

فلا سيّما أن المسعى التحليلي الذي تتوخى إدراكه أسلوبية البناء الصوتي، يتفاعل بشكل أساسي مع الخطاب الشعري الإبداعي الذي تتواشج فيه أنسجة التجربة الإبداعية مع الأنساق الصوتية التي تشكل ذلك الإيقاع الصوتي المنبثق عن اتساق وانسجام المقاطع الصوتية ، ولا سيما التلوينات الأدائية.

ومن ثم فإن طبيعة تشكل الخطاب الشعري الإبداعي الذي تتراحم فيه الأنساق الصوتية بالدلالة مشكلة نسق إيقاعي تأثيري، تقتضي الارتكان إلى مقاربة لغوية من نوع خاص، تأخذ بإجرائية الطرح الصوتي وهي تعاين مجريات الأداء الفعلي للخطاب الشعري.

في ظل هذا المقترح الأسلوبي الصوتي الذي يراوح بين الجانب المادي والتشكل الدلالي للمكون الصوتي في الخطاب الشعري المنطوق، وبناء على الاستراتيجيات الرقمية والمخبرية التي تهيأ لها استشرافُ فضائِها، حاولنا معاينة آليات التشكل الأسلوبي للأنموذج الصوتي في الخطاب الشعري المنطوق، مستأنسين بإمكانية إخضاعها للقياس المخبري الحاسوبي، تماشيا مع الملمح التطوري الذي توفرت فيه إمكانية التسجيل وإمكانية القياس وإمكانية التحليل المخبري، الذي أتاحته برامج صوتية الكترونية يمكنها الإحاطة بالتفاصيل المادية للصوت اللغوي، وقع اختيارنا على موضوع وسمناه ب:

أسلوبية البناء الصوتي للخطاب الشعري العربي بين المتكأ النظري والسند المخبري.

ولما كان موضوع البحث ينهض على رؤي متشعبة (**مادية معيارية/ جمالية إيحائية، مخبرية رقمية**)، جاء تساؤلنا بذلك متشعب الرؤى بين الأسلوبية والصوتيات المخبرية (الآلية)، في خطوة جريئة دفعت بنا إلى الوقوف على الأبعاد الوظيفية والدلالية للأنساق الصوتية عبر الإفرازات الطيفية، ما دفع بنا إلى ولوج مجالات المعالجة التطبيقة والآلية الذي توسمنا من خلالها الإجابة عن الإشكالات التالية:

ــ هل يمكن المقاربة بين الطرح النظريّ والمعالجة المخبريّة لتفعيل الممارسة الأسلوبيّة ؟

ــ هل تتوافق الأسلوبيّة بإستراتيجية تحليلها المرنة مع المعياريّة التنظيريّة لعلم الأصوات وجفاف التقنيّة الرقميّة ؟

ــ إلى أي مدى يمكن الاستفادة من معطيات السند المخبريّ في تفعيل الممارسة الأسلوبيّة ؟

حتمت علينا طبيعةُ وإشكاليةُ الموضوعِ الذّي جمع بين الدّراسةِ المعياريّةِ الجافةِ الّتي يفرزها الدرس الصّوت على الصعيدين الفيسيولوجيّ والأكوستيكيّ، والدّراسة الجماليّة الإيحائيّة المنبثقة عن الأنساق الصوتية الإيقاعية الّتي يحويها الطرح الأسلوبيّ، مما فرض علينا الدخولَ إلى منطقةِ الحقلِ المخبري والمعالجة الآلية التي صوبت الكثير من التخمينات والانطباعات، التي كانت سائدة مع الدراسات اللغوية التراثية التي كانت ترهن إلى القياس الذاتي والحس الذوقي،

تقسيمَهُ إلى **مقدمة** وثلاثة **فصول** يتقدمهم **مدخل تمهيدي، خاتمة، مكتبة البحث**، وذيلناه **بفهرس للموضوعات، وملخص** يجمع جوهر الرسالة.

ومن ثم، فقد جاء المدخلُ موسومً ب "**الإيقاع الصّوتيِّ العربيِّ: رهانات التشكل والتجدد**" ، حاولنا فيه الوقوف على طبيعة المكّون الصّوتيّ للخطاب الشّعريّ العربيّ على الصعيدين: **التقليديّ الكلاسيكيّ والحداثيّ المعاصر**، وذلك بتعقب المسار التحوليّ الّذي تحول بموجبه الأنموذج الصّوتيّ من محددات الطرح البلاغيّ القديم ومعياريّة النمط العروضيّ الخليلي، إلى رحابة البنية الإيقاعيّة و الدفقة الشعورية بدل الدفقة العروضية، الّتي انبرت وبدائل شعرية مغايرة، تنهض على شرخ صَنَمية **الأنموذج الأعلى**، وقد ظهرت بحلة جديدة على الصعيدين **البصري الخطي** الذي ينهض على إجرائيّة السواد والبياض، والصعيد **الإيقاعيّ الموسيقيّ** الذي تجاوز البعد الموسيقيّ إلى البعد الدلاليّ محاولا اختراق المحدود إلى اللامحدود، مما يستوجب حضورَ قارئٍ نموذجي يجيد قراءة الشكل غير النموذجي على الصعيد الحداثي.

وبعد المدخل التمهيدي جاء الفصلُ الأولُ موسوم ب: "**مداخل التأسيس المعرفي لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ**"، حيث استدعت طبيعة طرحه الحديث عن طبيعة

المقاربة الألسنيّة التي انبرت من ذلك التشافع المعرفيّ بين المقاربة الألسنيّة الحديثة والمقاربة الأسلوبيّة، والتي تجسدت في **أسلوبيّة البناء الصّوتيّ**، وذلك بالوقوف على المقولات المركزية التي ينهض عليها (علم الأصوات وعلم الأسلوب)، كما استدعت طبيعة الطرح معرفة مرجعيات التأسيس المعرفيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، تتبعنا في ذلك الخلفيّة المعرفيّة التي انبثقت منها معالم الدّرس الأسلوبيّ، والمنطلقات الإجرائيّة والابستمولوجية لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، وذلك بالوقوف على التحولات المنهجية المتعاقبة انطلاقا من الدّرس البلاغي الأرسطيّ، وصولا إلى الدرس اللساني البنوي.

وبعدهم **الفصلُ الثانِي** موسوم ب: " **أسس التنظير الفونيتيكيّ والفونولوجيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ**"، وجاءت مادَته العلميةِ مقسمة إلى جزأين، رافد إجرائي، وبعد منهجي.

تعرضنا في الجزء الأول منه إلى طبيعة الطرح الصّوتيّ للأصوات اللّغويّة وفقا لمنظور معياري بمعزل عن النسق اللّغويّ، مما يجعل الدلالة الصّوتيّة في درجة الصفر، تحت إجرائيّة التحليل الفونيتيكيّ للصّوت اللّغويّ على الصعيد الفيزيولوجيّ والفيزيائي، والذي

انبثق مع جهابذة اللغة العرب القدماء في خضم الذكاء الفطريّ وتحقق مع المحدثين في رحاب الذكاء الاصطناعيّ.

وبعد الوقوف على الرافد الإجرائيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، تهيأ لنا استشراف آفاق التحليل المنهجيّ لأسلوبيّة البناء الصّوتيّ، انطلاقا من طبيعة تشكل المقولات الصّوتيّة الحداثيّة في ظل النظريّة اللّسانيّة الحديثة، ثم ارتأينا أن نقف على ملامح التعالق المنهجي بين أسلوبية البناء الصّوتيّ وعلم الأصوات الوظيفيّ.

والفصل الثالث والأخير جاء موسوم ب: "**صوتيات الخطاب الشعريّ المنطوق ومشروع الرقمنة الحاسوبية**"، توخى الإحاطة بالأبعاد الدلالية المنبثقة عن الأنساق الصّوتيّة الترنيمية (المقطع، النبر، التنغيم، الوقف)، وتمظهراتها المختلفة عبر صور طيفية، حيث عاينا حيثيات طرحها النظري ومقاربتها بالإفراز التطبيقي الآلي، عبر البرنامج الصّوتيّ برنامج **برات**، محاولين المراوحة بين إجرائيّة القياس الآلي والتحليل الفنيّ الإبداعيّ للمكونات التطريزية التّي تسم الخطاب الشعريّ المنطوق، بعدما كانت تتوقف دلالتها في خضم الذكاء الطبيعيّ على كيفية الأداء الصّوتيّ والسليقة.

ولما استدعت طبيعة الموضوع حضور الصوت والسمع والآلة معا، اعتمدنا على نماذج شعريّة منطوقة كخطوة إجرائيّة تؤهلنا لولوج عالم أسلوبيّة البناء الصوتيّ.

ولا شك أن طبيعةَ الموضوعِ المتشعبِ بين الفضاء المادي الذي يفرزه الملفوظ الصّوتيّ والفضاء الجماليّ الإحائيّ الذي تحتويه الأسلوبيّة والفضاء الأكوستيكيّ الّذي تُثبتُهُ المعاينّة الآليّة، فرض تنوع في السندات المرجعية أهمها:

أولا: السندات المرجعية الصوتية.

ثانيا: السندات المرجعية الأسلوبية والإيقاعية .

ثالثا: السندات المرجعية المخبرية الآلية.

ولما كانت آليات التحليل الأسلوبيّ تتشابك مع محددات الطرح الصّوتيّ كخطوة إجرائيّة لبنينة صرح **الأسلـــوبيّة الصـــوتيّة**، وتزامنا مع الوضع التقني الجديد الذي وضع الممارسات اللّغويّة في موقع متميز، ولا سيّما الدّراسات الأسلوبيّة التي أتيحت لها معاينة الواقعة الشعريّة المنطوقة معاينة آنية آلية، انبرت مجموعة من النتائج حصرناها في نقاط وجعلناها خاتمة لهذا البحث أهمها:

1. خضع الإيقاع الصّوتيّ رهانات مغايرة لرهانات التشكل العروضيّ العموديّ، تمكن فيها من تجاوز خطية النظام السيمتري للبيت الشعريّ، لينفتح بحيثياته

على تحديات موقوتة انفجرت بانفجار الشّكل الشعريّ ، الّذي اتضحت ملامحه الأولية مع ظهور النماذج الشعرية لفن **الموشحات الأندلسية**.

2. ومن ثم، فقد انبثق أنموذج شعري جديد، فرض حضوره، انعتق من سيطرة الأنموذج الأعلى، مما أدى إلى توفير أسيقة مغايرة، تجاوبت مع المستجد الشعري المعاصر ومتطلباته، فكان أنّ أسست لنظام إيقاعيّ حر مفتوح ومتنوع، انفلت من جاهزية الوزن العروضي.
3. ظهرت الأسلوبية لتساير الدّرس البلاغيّ مُحاوِلةً التوفيق لا التلفيق ومعنى ذلك التعامل النقدي بأدوات تراثية من خلال منهج مستحدث أي استعانتها بأدوات التحليل اللساني الحديث، منتهجة في ذلك المنهج العلميّ الوصفيّ الذي وسم الدراسة الألسنية الحديثة.
4. إن الوقوف على الفضاء المادي الانعزالي الجاف في الخطاب الشعري فحسب، يقصي البعد الجمالي التأثيري للأنساق الصوتية مما يجعل النص في درجة الصفر التعبيرية، ومن ثم يصبح النص نصا متحجرا، يحيلنا مباشرة إلى أكداس من الجداول الإحصائية والبيانات تفقد النص جماليته، وتشكيله الإبداعي ووظيفته الدلالية.
5. لا شك أن ذلك التشافع والتراحم المعرفي بين الأسلوبية والصوتيات، هيأ لنا مكنة الوقوف على جمالية ودلالة الأنساق الصوتية في الخطاب الشعري.

6. تمكنت الدّراسات الصوتية من اختراق فضاءات الذكاء الاصطناعي تبعا لمشروعية الانتماء المعرفي التي اكتسبتها اللسانيات.
7. اصطبغ الطرح الصوتي ببعد إجرائي مؤسس، نتج عنه ظهور حقول معرفية جديدة عكفت على احتواء التمظهرات المادية والوظيفية للمكون الصوتي عبر آلية إجرائية، تمكنت من التخلص من الحس الذوقي الذي كان سائدا مع الدراسات الصوتية التراثية، ومن ثم، فقد تهيأ للأسلوبية الصوتية اختراق مجالات المعالجة الحاسوبية الآلية، التي انعتقت على إثرها من بوتقة التحليل الكلاسيكي السطحي للخطاب، إلى رحابة المعاينة الآنية للخطاب المنطوق.
8. تهيأ للدرس الصوتي مكنة الانعتاق عن بوتقة التنظير السطحي بالإفادة من مكتسبات الزمن التقني والوضع المعرفي الجديد، مما ساهم في الارتقاء بمستويات الطرح الأسلوبيّ إلى درجة تتيح للدارس معاينة الواقعة الشعريّة المنطوقة معاينة آنية آلية، تكفل التعايش التزامنيّ مع وقائع الإنجاز الشعريّ لحظة المكاشفة الخطابيّة، وتتفاعل مع مجريات الوضع الانجازي للخطاب.

9. علم الأصوات التجريبي ممكننا من تلمس الحقيقة العلمية للأصوات اللغوية، استنادا إلى التصوير الطيفي الذي جعل من الصوت صورة، قابلة للتحليل

وقابلة للقراءة وقابلة لاستنباط الدلالة العميقة (تصادم المعاني والدلالات فيما بينها) التي تختفي خلف بنيات النسيج الشعري المنطوق.

10. أثبتت الدراسات الأكوستيكية أن تضافر الأنساق الصوتية تشكل إيقاعا صوتيا حيث تبيّن من خلال الرسم الطيفي تماثل وتجانس الأبيات الشعرية، وذلك من خلال هيئة **الحزم الصوتية وتماثل الشدة والدرجة وكذا التزمين**.

11. تبين من خلال الرسم الطيفي أن الخطاب الشعري نشاطا مجزءا ومنقطعا، يتمثل في إصدار أصوات تقطعها فترات صمت ذي أزمنة متنوعة، وذلك من خلال الفواصل البيضاء متخللة الكتل السوداء الموضحة في الراسم الطيفي.

12. يقترن الوقف مع قرائن سياقية تتضافر لتشكيل الدلالة، وهذا ما أثبتته الدراسة الفيزيائية من خلال مشاركة الإيقاع الوقف الذي يعكسه تناوب وتعاقب المقاطع الصوتية في أزمنة متساوية تفصل بين البنيات اللغوية، ومن ثمّ، فأي قراءة طيفية للإيقاع تستدعي الوقوف على أزمنة المقاطع الصوتية التي تشكل الخطاب المنطوق.

الفهرس الصفحة

إهداء.

- شكر وعرفان.

مقدّمة:..... أ –ي

مدخل:

الإيقاع الصّوتي العربيّ: رهانات التشكل والتجدد .

تصدير. 02

1/الخطاب الشعريّ القديم ورهانات التشكل الإيقاعيّ. 05

– طبيعة الانتظام الإيقاعي للصوت في القصيدة العربية القديمة . 07

– الخطاب الشعري العربي القديم وملامح التحول من الأداء الشفوي إلى البصر 10

2/ الخطاب الشعري العربي القديم وسيرورة الحوار بين الأداء الشفوي والت البصري. 12

3/الإيقاع الصوتي ورهانات التجدد في الشعر العربي. 15

– الإيقاع الصوتي في الموشح الأندلسي ورهانات التحرر من السيمترية العرو 15

– شعر التفعيلة ومنطق المغايرة الإيقاعية. 18

4/الإيقاع العربي وسيرورة التحول من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري. 22

-القافية بين النظام التقفوي البيتي والسطري. 22

5/ المكون الصوتي ورهانات التشكل والتحليل لدى المحدثين. 28

- المكون الصوتي ورهانات التشكل. 28
- المكون الصوتي ورهانات التحليل. 29

الفصل الأول:
مداخل التأسيس المعرفي لأسلوبية البناء الصوتي .

تصدير. 33

1/ أسلوبية البناء الصوتي: قراءة في المفهوم والتصور. 37

- قراءة في مفهوم الصوت. 37
- قراءة في مفهوم الأسلوب . 41

2/ قراءة في التصور المعرفي. 44

- الأسلوبية: المدخل التأسيسي لأسلوبية البناء الصوتي. 44
- الأسلوبية بين الإحياء البلاغي والانبعاث المعرفي. 46
- الأسلوبية امتداد معرفي للبلاغة. 46
- معايير التقسيم الأسلوبي من المنظور البلاغي القديم. 51

- الأسلوب نمط أدبي اجتماعي. 51
- الأسلوب تمظهر لفردية الأنا. 56

الوضع المعرفي للدراسات الأدبية قبل انبعاث الأسلوبية. 61

- الانهيار المعرفي للبلاغة الكلاسيكية. 61
- مآل الدراسات الأدبية بظهور التيار الرومانسي. 63
- **3/ دور المرجعية اللسانية في التأسيس المعرفي لأسلوبية البناء الصوتي.** 68
- اللسانيات المنطلق التأسيسي للأسلوبية. 68
- الأسلوبية التعبيرية ومسلكية التحليل الأسلوبي الصوتي. 78
- المدخل الصوتي للتحليل الأسلوبي التعبيري. 82
- الأسلوبية التعبيرية. 82
- **4/ طبيعة التلاقح المعرفي بين الأسلوبية والصوتيات.** 86
- **5/ الإطار المعرفي لأسلوبية البناء الصوتي.** 91

الفصل الثاني :
أسس التنظير الفونتيكيّ والفونولوجي لأسلوبية البناء الصّوتيّ.

تصدير. 96

1/ علم الأصوات العام: الرافد الإجرائي لأسلوبية البناء الصّوتيّ. 97

- المكون الصوتي في رحاب المعالجة الفونتيكية. 99
- مداخل المقاربة الفونتيكية للصوت اللغوي. 101

1ــ من المنظور اللغوي التراثي. 101

- طبيعة المعالجة الفونتيكية للصّوت في ظل الأطروحات الفلسفيّة. 114
- المقاربة الصوتية التراثية ومعالم الانفتاح على علم الموسيقى. 118
- الصّوتيات التراثيّة ومعالم التشريح الفيزيولوجي. 121

2 ــ من المنظور اللغوي الحداثيّ. 125

- المقولات الفيزيولوجية الحداثية. 128
- المقولات الصوتية الفيزيائية الحديثة. 132

2/ علم الأصوات الوظيفي: الرافد المنهجيّ لأسلوبية البناء الصوتيّ. 137

- طبيعة تشكل المقولات الصوتية الحديثة في ظل النظرية اللسانية الحديثة. 137
- ملامح التعالق المنهجي بين أسلوبية البناء الصوتي وعلم الأصوات الوظيفي. 139

3/ مرتكزات النظرية الصوتية الحديثة. 142

- التكامل المعرفي بين الفونتيك والفونولوجيا. 142
- صواتة النسق ومقتضيات التنظير الفونولوجي البنوي. 147

1ــ علم الأصوات الوظيفي في ظل التوجه البنوي السوسيري. 148

2ــ علم الأصوات الوظيفي في ظل مدرسة براغ الوظيفية. 150

3ـــ التصور الوظيفي عند رومان ياكبسون. 152

4ـــ الدرس الوظيفي من منظور أندري مارتيني. 154

الفصل الثالث:

صّوتيات الخطاب الشعري ّالمنطوق ومشروع الرقمنة الحاسوبيّة.

تصدير. 159

1/ الصوت المنطوق ومشروع الرقمنة المخبرية 163

- الأسلوبية ومشروع الرقمنة المخبرية للخطاب الشعري المنطوق 167
- المظهر الأدائي للبنى التطريزية *supra-prosodique* في الخطاب الشعريّ المنطوق. 168

1- المظهر الأدائي للمقطع الصوتي. 171

- الجانب المادي للمقطع (الاتجاه الفونتيكي *phonetics*) 172
- أنماط المقطع الصوتيّ 174
- الجانب الوظيفيّ للمقطع الصّوتيّ (فونولوجيا المقطع). 175

2- المظهر الأدائيّ للنـــــبـــــر *Accent ـStress* 178

- قواعد النبر 179
- فونولوجيا النبر 180
- الأثر الصوتي والدلالي للمكون النبري في الخطاب الشعري . 182

3- المظهر الأدائي للتنغيم *intonation* 196

- فونولوجيا التنغيم 200
- الوظيفة الدلالية السياقية. 201
- الوظيفة التعبيرية أو التأثيرية. 202
- الأثر الصّوتيّ والدلاليّ للكون النغمي في الخطاب الشعري . 203

4- المظهر الأدائي للوقف *La Pause* 213

- الوقف والسياق الدلالي " القرائن اللفظية" 217
- الوقف مكونا إيقاعيا 218
- فيزيائيّة الوقف في الخطاب الشعريّ المنطوق. 219
- تضافر البنيات التطريزية لتشكيل البنية الإيقاعية. 226

خاتمة..... 231

قائمة المصادر والمراجع..... 240

فهرس الموضوعات..... 284

ملخص:

تحاول هذه الرسالة الوقوف على استراتيجية تحليلية مرنة تتوافق مع خصوصية الخطاب الشعري، منبثقة من ذلك التشافع المعرفي بين الحقل اللساني والأسلوبي، فتبعا للعلاقة الراسخة بين اللسانيات والأسلوبية، ترسخت العلاقة بين الأسلوبية والحقول المعرفية المنبثقة عن اللسانيات **كعلم الأصوات**، حيث انعكس هذا التداخل المعرفي على الممارسات الإجرائية والتصورات المنهجية للمقاربة الأسلوبية، فقد رافقت الأسلوبية مختلف التحولات المنهجية التي طرأت على النظرية اللسانية وحقولها المعرفية أهمها علم الأصوات، وقد أدى هذا التلاقح المعرفي إلى انبثاق المعرفة **الأسلوبية الصّوتية** التي تنهض على رؤية ازدواجية (**مادية معيارية، جمالية إيحائية**)، تستدعي الاعتماد على مستويات التحليل اللساني، وتقتنص جوهر الفاعلية الجمالية التي تؤديها المكونات اللغوية داخل الخطابات الشعرية، منفتحة بذلك على آفاق نوعية مرنة تقنية، تعينها على تقفي الأبعاد الدلالية الوظيفية للأنساق الصوتية ضمن أبنية الخطاب المنطوق.

الكلمات المفتاحية:

اللسانيات، الأسلوبية، الصوتيات، الأسلوبية الصوتية، خطاب شعري، علم الأصوات الأكوستيكي، التقنية الرقمية، التحليل المخبري.

Abstract:

This thesis attempts to identify a flexible analytical strategy that is compatible with the specificity of poetic discourse, which has emerged from this interdisciplinary interaction between the linguistic and stylistic fields. As a result of the well-established relationship between these two disciplines, a relationship between the stylistic fields and the field of phonetic research, itself emanating from the linguistic disciplines, has taken root and is reflected in the procedural practices and methodological models of the stylistic approach, knowing that the latter has accompanied all the methodological changes that have affected linguistic theory and of which phonetics is a part, and has generated phonetic stylistics.

This allows a double vision (concrete and normative, aesthetic and inspirational), which calls for levels of linguistic analysis and captures the essence of the aesthetic effectiveness of linguistic components in poetic discourse, thus opening up flexible technical qualitative horizons that allow for the identification of the functional semantic dimensions of phonetic patterns in the structures of oral discourse.

***key words*:**

linguistics, Stylistic , phonetic , phonetic Stylistic, poetic discourse, acoustic phonetics , Digital Technology, analysed in laboratories.