

الجامعة الإسلامية _ غزة

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب

قسم اللغة والنحو

البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح

دراسة تاريخية وصفية تحليلية

رسالة ماجستير مقدمة من الطالب

إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب

إشراف

دكتور فوزي إبراهيم أبو فياض

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

من قسم اللغة العربية في كلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة

العام الجامعي

٢٠٠٢ - ٢٠٠٣

إهداء

إلى والدي الأكرمين

إلى أختي الفاضلة

إلى زوجتي وأبنائي الأعزاء ..

أهدي هذا البحث

إبراهيم

حق و عرفان :

إن الحمد لله أولاً وأخيراً ، الذي من علي من فضله وبركاته وتوفيقه ما أتممت به هذه الدراسة ، ولطالما لجأت إليه في النائبات فلم يردني ، ولطالما طرقت بابه في الشدائد فكان لي نعم المعين ، سبحانه وتعالى لا إله إلا هو نعم المولى ونعم النصير .

وبعد حمد الله وشكره لا يسعني إلا أن أقف صاغراً بين يدي والدي الكريمين ، هذا الأب الذي ما زال يقوم سلوكي حتى اشتد عودي ، وتلك الأم التي ما فتئت دعواتها تتساقط على كقطرات الندى ، حتى أيقنت أن الله لم يكن ليوفقتي لأي أمر دون مباركتها ورضاهما علي ، فيا رب ارحمهما كما ربياني صغيراً .

ولا أنسى في هذا المقام أختي الوحيدة ، والتي طالما حثتني على المثابرة ، ولم تقطع عني دعواتها الطيبة فجزاها الله خير ما يجزى به العبد الصالح .

وإذا وجب علي الشكر بعد شكر الله والوالدين ، فإنني لا أجد من الكلام ما أعبر به عن عظيم شكري وامتناني إلى مشرفي وأستاذي الدكتور فوزي أبو فياض ، الذي لم يتوان لحظة واحدة في تنبيهي وإرشادي ، حيث كانت توجيهاته البناءة مشاعل من نور أهتدي بها وسط بحر العلم الواسع ، ولولاه ما كانت هذه الدراسة لترى النور ، فبارك الله فيه وأطال في عمره بحرراً فياضاً لطلابه وأبنائه .

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور محمود العامودي والأستاذ الدكتور صادق أبو سليمان الذين تجشما عناء المشقة في قراءة هذه الدراسة حتى يثريها بتوجيهاتهما البناءة ، واقتراحاتهما السديدة .

وأنتهز الفرصة في هذا المقام لأتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور نبيل أبو علي ، الذي كان له الفضل في توجيهي إلى اختيار الشاعر موضوع الدراسة، وذلك أمامي عقبة التعرف عليه والاتصال به ، فكان بحق أحد الأركان التي قامت عليها هذه الدراسة .

كما أتقدم بخالص شكري و عرفاني إلى عميد كلية الآداب الدكتور جواد الدلو لما أبداه من جهد يشكر عليه و إلى أساتذة اللغة العربية في هذه الجامعة الشماء ، الذين زرعوها في نفوسنا الغيرة على هذه اللغة ، ورسموها في خلجاتنا بأبهى صورة يمكن أن ترسم بها ، وأخص منهم رئيس القسم الدكتور محمد تيم و أساتذتي الدكتور يوسف رزقة ، والدكتور جهاد العرجا

مشرف الدراسات العليا في كلية الآداب ، والدكتور عبد الخالق العف ، والدكتور يوسف الكحلوت ، والدكتور أحمد الجديبة ، فجزاهم الله عنا وعن المسلمين خير الجزاء .

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الشاعر عبد الناصر صالح ، الذي أمدني بمعظم الدراسات والدواوين الشعرية التي لزمته الدراسة ، وذلك رغم الأوضاع الأمنية المتردية التي كانت تعيشها مدينة طولكرم خلال فترة الدراسة .

كما أتقدم بعظيم الامتنان إلى أخي وصديقي الأستاذ باسل الخضري ، الذي لم يتأخر عني لحظة واحدة أثناء طباعة الدراسة ، فوقف إلى جانبي يساعدني في الطباعة والتنسيق حتى خرجت الدراسة بهذه الصورة الجميلة ، كما أتقدم بخالص الشكر إلى زميلاتي في قسم الطباعة في دائرة التوريدات بمركز وكالة الغوث لما أبدين من إرشاد في كيفية التنسيق والطباعة .

هذا ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بخالص الشكر إلى الأخوة العاملين في مكتبة الجامعة الإسلامية ، الذين ذللوا لنا عقبات البحث عن الكتب ، كما وأشكر العاملين في مكتبات جامعة الأزهر ، وجامعة الأقصى ، وبلدية غزة ، ومركز الشوا ، والهلال الأحمر ، كما أتقدم بالشكر الخاص إلى أمينة مكتبة وكالة الغوث الدولية ، لما أبدته من التعاون المستمر .

وأخيراً لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر إلى جميع الأصدقاء الذين وقفوا إلى جانبي مشجعين ومؤازرين لإنجاز هذه الدراسة ، والله أسأل أن لا أكون قد نسيت من ذوي الفضل أحداً.

إذا نسيت فإن العار نسياني	فضل الأحبة من أهل وخلان
يا أم مصطفى قد آثرت إحساناً	وقد قسوت وذاك الأمر أضناني
فإن عفوت وهذا ما صبوت له	فإنه يجزيك إحساناً بإحسان .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

الحمد لله دائم الفضل والعطاء ، والصلاة والسلام على خاتم الرسل والأنبياء ، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه البررة الشرفاء ، ومن سار على دربه واستن بسنته إلى يوم اللقاء .. وبعد ،

يعد علم الأصوات اللغوية من أوائل العلوم التي حظيت باهتمام العلماء العرب الأوائل ، إلى أن وصل هذا العلم إلى درجة متقدمة على باقي العلوم اللغوية الأخرى ، وقد وصل الأمر بالعلماء العرب إلى الارتحال إلى البادية حتى يتمكنوا من التقاط الأصوات العربية من العرب الأفحاح على أصولها ، ويرجع سبب اهتمام العرب بهذا العلم لارتباط مادته بالقرآن الكريم وتجويده.

وقد تنبه بعض اللغويين العرب القدماء إلى دلالة بعض الأصوات اللغوية ، وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة ، وبذلك استطاعوا أن يفرقوا بين كلمتي ينضح وينضح ، وبين كلمتي يقضم ويخضم ، لكن هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص من خلال مخرج أصواتها وصفاتها .

وقد حاول العديد من العلماء المحدثين استيعاب الدلالة من خلال الأصوات ، وذلك عبر ما يرتبط به الصوت من صفات عامة أو خاصة ، إضافة إلى مخرج ذلك الصوت .

سبب اختيار الدراسة :

وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن بعض الدلالات التي تختلف باختلاف نظام الأصوات ، إذ باتت تحولات البنى الصوتية وأشكالها وتواليها من أهم العوامل التي تشكل الدلالة، وتوجه فاعلية الخطاب الشعري المعاصر ، حيث تتمازج الأصوات في إطار نظام صوتي خاص ؛ لتشكل ألفاظاً ترتبط بسياقها الشعري ؛ لتعبر بذلك عن تجربة الشاعر ، خاصة أن لكل تجربة نظاماً صوتياً خاصاً يتناسب مع الغرض الشعري .

وقد وقع اختيار الباحث على شعر عبد الناصر صالح ، ليكون مادة البحث الصوتي ودلالاته في هذه الدراسة وذلك بتوجيه أستاذنا الدكتور نبيل أبو علي ، وذلك نظراً لما لمسه من ثروة صوتية متمثلة في شعره ، كما يمكن أن نضيف الأبعاد التالية :

١ - أنه يعد من بين أبرز شعراء الأرض المحتلة المعاصرين .

٢ - أنه تميز بخصوصية عميقة ، وتجربة مختلفة عن كثير من شعراء الأرض المحتلة ، ويرجع ذلك إلى نشأته القروية ، كما أنه اعتقل مرات عديدة ؛ الأمر الذي صقل تجربته وانعكس على إيقاعه الصوتي .

٣ - أنه لم يدرس من قبل دراسة علمية متكاملة ، خصوصاً من الجانب الصوتي .

أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى :

- ١ - دراسة تاريخ العلاقة بين اللفظ ومدلوله ، و الموازنة بين آراء العلماء المختلفة التي تحدثت عن تلك العلاقة .
- ٢ - دراسة الدلالة المستوحاة من النظام الصوتي في اللغة العربية .
- ٣ - الوقوف على البنية الصوتية في شعر عبد الناصر صالح ، من حيث الأصوات و المقاطع والنبر ، وما توحيه هذه البنية من دلالات مختلفة باختلاف الغرض الشعري .

الصعوبات التي واجهت الدراسة :

لا شك أن استكمال أي دراسة علمية يحتاج إلى جهد مضمّن ، وذلك للتغلب على الصعوبات التي تواجه الدراسة ، وقد واجهتني في هذه الدراسة بعض الصعوبات أجملها فيما يلي :

- ١ - الوضع الأمني المتردي الذي يعيشه المجتمع الفلسطيني عامة ، الذي ينعكس على طلبه العلم بالدرجة الأولى ، ويتمثل ذلك في الجو السياسي المشحون بالاضطراب وعدم الاطمئنان ، ومراقبة الوضع العام والتطورات المتلاحقة ؛ الأمر الذي ينعكس سلباً على طبيعة العلم .
- ٢ - الوضع الاقتصادي الصعب ، والتكلفة الباهظة نسبياً لاستكمال هذه الدراسة ، التي تتطلب منا نحن الطلبة تطبيق سياسة التقشف ، والحد من قوت أبنائنا لتسديد الرسوم .

٣ - قلة المراجع المتواجدة في مكتبات القطاع ، وصعوبة بل استحالة السفر إلى خارج القطاع للحصول على المراجع اللازمة ، وقد استطاع الباحث أن يتغلب على هذا الجانب بمساعدة العديد من أساتذته ، خصوصاً الأستاذ الدكتور صادق أبو سليمان ، الذي أمد البحث بالعديد من الكتب النادرة ، التي لا يوجد لها ثاب في القطاع ، فجزاه الله عنا وعن المسلمين خير الجزاء .

الدراسات السابقة :

احتلت الدراسات الصوتية حيزاً واسعاً من المكتبة العربية ، كما أنها حظيت باهتمام كبير عند العلماء الغربيين ، لكن هذه الدراسات اقتصرت على النظام الصوتي من حيث دراسة الأصوات ومخارجها وصفاتها ، ولم تكن هناك دراسة مستقلة تعنى بدلالة هذا النظام ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن شعر عبد الناصر صالح قد حظي بدراسات عديدة ، لكن هذه الدراسات اقتصرت على جانب واحد ، وهو الجانب النقدي ، ولم يتم أحد بدراسة النظام الصوتي ودلالته في شعر عبد الناصر صالح ؛ لذلك جاءت هذه الدراسة ، وهي الدراسة الأكاديمية الأولى التي تختص بدراسة النظام الصوتي ودلالته عند الشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح ، فجاءت لتسلط الضوء على جانب لم يعن به أحد من الباحثين من قبل .

خطة الدراسة:

اقتضت هذه الدراسة أن تسير على الخطة المقترحة لها ، فقد افتتحتها بتمهيد تطرقت فيه إلى مفهوم البنية الصوتية ، ثم درست آراء العلماء القدماء و المحدثين حول علاقة اللفظ بمدلوله ، ثم جاء الفصل الأول ليتناول بالدراسة استيعاء دلالة الأصوات في الشعر العربي من حيث الصوائت والصوامت و المقاطع الصوتية والنسيج المقطعي والنبر والتنغيم .

أما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة دلالة الأصوات في شعر عبد الناصر صالح ، حيث قمت بدراسة الدلالات المستوحاة من الصوائت والصوامت في شعره .

وخصت الفصل الثالث لدراسة الدلالات المستوحاة من المقاطع الصوتية والنبر في شعر عبد الناصر صالح .

وتناولت في الفصل الرابع تفاعل مكونات البنية الصوتية في شعره ، ثم اختتمت الدراسة بالنتائج التي توصلت إليها ، إضافة إلى بعض التوصيات التي أدركت أهميتها للدارسين من بعدي .

منهج الدراسة :

سرت في هذه الدراسة وفق المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي ، أما التاريخي فقد كان ضرورياً لاستعراض آراء الفلاسفة والعلماء حول قضية ربط اللفظ بمدلوله ، بداية من عهد فلاسفة اليونان وحتى عصرنا الحالي ، بالإضافة إلى دراسة الأصوات عند العلماء القدامى ، أما المنهج الوصفي التحليلي ، فقد اقتضته الدراسة لوصف النظام الصوتي ، ومن ثم تحليل القوائد موضوع الدراسة من الجانب الصوتي بغرض الوقوف على الدلالات المستوحاة من ذلك النظام .

تمهيد

لا يزال الباحثون يتوارثون الخلاف العميق حول الربط بين الأصوات ومدلولاتها ؛ فمنهم من ينتصر لهذا النوع من الربط ويتعصب له ، وآخرون ينكرونه .

وقد شطر هذا الخلاف المفكرين من الفلاسفة اليونان إلى شطرين ، فمال بروديكوس وسفسطائيو القرن الخامس قبل الميلاد إلى وجود علاقة طبيعية بين اللفظ ومدلوله^(١)، وقد تبعهم أفلاطون في هذا الرأي ، وذلك من خلال محاوراته كراطيلوس^(٢)، في حين عارضت طائفة أخرى تزعمها أرسطو وجود مثل هذه العلاقة ، و رأت أن هذه الصلة بين اللفظ ومدلوله هي مجرد صلة اصطلاحية تواضع عليها الناس^(٣)، وقد مال ديمقريطس إلى هذا الرأي وأكد أن دلالة الألفاظ دلالة مكتسبة ، واستدل على ذلك بإمكانية إطلاق أسماء جديدة على المسميات دون أن يتغير مضمون تلك المسميات بتغيير الأسماء^(٤).

ولم يستطع الفلاسفة اليونان حسم هذه القضية ؛ بل وصلت ثنائياها إلى علمائنا العرب الذين لم يألوا جهداً في دراستها والبحث فيها . وقد برز الخليل بن أحمد كأول متحدث في هذه القضية ، محاولاً إثبات العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله حيث اعتقد " أنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً ، فقالوا : صر ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا صرصر " ^(٥) . فالخليل يبرهن من خلال مقولته هذه على أن صوت الكلمة يحاكي معناها ، فصوت الجندب فيه استطالة ومد تناسبه كلمة " صر " دون تقطيع ، وصوت البازي فيه تقطيع لذلك تناسبه كلمة " صرصر " التي نلمس التقطيع فيها .

(١) علم اللغة _ مقدمة للقارئ العربي ، محمود السعران _ دار الفكر العربي _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٩٧ ص ٢٩٥ .

(٢) Jespersen , Language Its Nature , Development And Origin , George Alle And Unwin Ltd ., London , 1947 : P .386 .

(٣) دلالة الألفاظ ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط ٥ _ ١٩٨٤ ص ٦٣ .

(٤) كتاب المورد _ دراسات في اللغة _ دار الشؤون الثقافية العامة _ وزارة الثقافة والإعلام _ ط ١ _ بغداد ١٩٨٦ م ص ٦٤ .

(٥) الخصائص ، عثمان بن جني _ تحقيق محمد علي النجار _ دار الهدى للطباعة والنشر _ ط ٢ _ بيروت ١٥٢/٢ .

وقد ذهب سيويوه إلى ما ذهب إليه أستاذه الخليل حيث أشار إلى وجود مناسبة طبيعية ليس بين اللفظ ومدلوله فحسب ؛ وإنما بين الصيغة ودلالاتها ، حيث أكد أن صيغة فعلان تدل على الزعزعة والاضطراب والتحريك ، ورأى أنهم " قد جاءوا بالفعالن في أشياء تقاربت . وذلك : الطوفان والدوران والجولان ، شبهوا هذا حيث كان تقلباً وتصرفاً بالغليان والغثيان ، لأن الغليان أيضاً تقلب ما في القدر وتصرفه "(^١). وهذا يعني أن سيويوه جعل في مبنى الكلمة دلالة على المعنى ، فمهما اختلفت الحروف في كلمة على وزن فعالن تبقى الكلمة تدور في فلك الاضطراب والحركة والزعزعة .

وقد أعجب ابن دريد بالعلاقة الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها ، حيث ألف كتابه الاشتقاق الذي يقوم على تلك العلاقة ، فعلل أسماء الأعلام والقبائل في جزيرة العرب بناءً على أفعالها وعاداتها ، ورأى أن اسم قبيلة هذيل مأخوذ من الهذل وهو الاضطراب(^٢) ، أما قضاة فمن انقضع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم(^٣) ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد؛ بل قام بتفسير أسماء العرب بناءً على الصلة بين تلك الأسماء ومدلولاتها ، حيث روى عن السجستاني قوله : " قيل للعتبي : ما بال العرب سمت أبناءها بالأسماء المستشعنة ، وسمت عبيدها بالأسماء المستحسنة ؟ فقال : لأنها سمت أبناءها لأعدائها ، وسمت عبيدها لأنفسها ... فمنها ما سموه تفاقولاً على أعدائهم نحو : غالب وظالم ومقاتل وثابت ... ومنها ما يسمى بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو : أسد ، وليث ، وذئب ... ومنها ما سمي بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل : حجر ، صخر "(^٤) ، فابن دريد يرى أن العرب سمت أبناءها بتلك الأسماء لأنها تكسب أصحابها القوة والشدة ، وتقذف في قلوب أعدائهم الرعب ، وهذا يدل على تلك الرابطة التي استشعرها ابن دريد بين اللفظ ومدلوله .

وقد تبع ابن فارس من سبقه بهذه الفكرة ، ووضع معجمه مقاييس اللغة ، حيث بذل فيه مجهوداً كبيراً لاستنباط الصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، وساق أمثلة كثيرة لتأييد مذهبه ، فرد أصل باب القاف و الطاء وما يثنتهما إلى معنى القطع ، فيرى أن " القاف والطاء والعين أصل صحيح واحد يدل على صرم وإبانة "(^٥) ، وإذا ثلثتهما الفاء فإنها تدل على أخذ الثمرة من الشجرة ، وإذا ثلثتهما اللام فإنها تدل على قطع الشيء ، وكذلك الأمر إذا ثلثتهما الميم(^١) . وقد

(١) الكتاب ، سيويوه _ تحقيق عبد السلام محمد هارون _ مكتبة الخانجي _ ط٢ _ القاهرة _ ١٩٨٢م ٤ / ١٤ .

(٢) الاشتقاق ، ابن دريد _ تحقيق وشرح عبد السلام هارون _ مؤسسة الخانجي _ مصر _ ١٩٥٨م ص١٧٦ .

(٣) الاشتقاق : ص٥٣٦ .

(٤) الاشتقاق : ص ٤،٥ .

(٥) معجم مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس _ تحقيق عبد السلام هارون _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - ١٠١ / ٥ .

(١) معجم مقاييس اللغة : ١٠٣ / ٥ .

جاء عن ابن فارس قوله : " القلم لا يكون قلماً إلا وقد بري وأصلح وإلا فهو أنبوبة ، وسمعت أبي يقول : قيل لأعرابي : ما القلم ؟ قال : لا أدري . فقيل له توهمه ، فقال : هو عود قلم من جانبه كتقليم الأظفور فسمي قلماً "(٢).

أما ابن جني فيعتبر من أكثر اللغويين العرب تحمساً لإثبات الصلة الطبيعية بين اللفظ ودلالته ، ويبدو ذلك واضحاً في كتابه الخصائص ، الذي عقد فيه فصلاً أربعة لإثبات تلك الصلة . حيث حاول في الفصل الأول الذي سماه " تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني " حاول الربط بين كلمتي المسك والصور واعتبر أن كلا منهما يجذب حاسة من يشمه، فالمسك اسم من أسماء الجلد لأنه يمسك ما تحته من جسم الإنسان ، إضافة إلى أنه يمسك حاسة من يشمه ، والصور قيل له ذلك لأنه يمسك حاسة من يشمه أيضاً^(٣)، أما في الفصل الثاني والذي سماه الاشتقاق الأكبر فيبدو بوضوح تأثر ابن جني بفكرة العلاقة الطبيعية ، حيث رأى أن حروف الكلمة الواحدة مهما اختلف ترتيبها ؛ فإنها تجتمع على معنى عام مشترك ، ويمكن رد ما ابتعد منها عن ذلك المعنى بسهولة ولطف إلى المعنى العام ، ومن ذلك " تغليب ج ب ر فهي _ أين وقعت _ للقوة والشدة . منها جبرت العظم والفقير إذا قويتها وشدت منها ، والجبر : الملك لقوته وتقويته لغيره . ومنها رجل مجرب إذا جرسه الأمور ونجدته فقويت منته واشتدت شكيمته . ومنه الجراب لأنه يحفظ ما فيه وإذا حفظ الشيء وروعي اشتد وقوي وإذا أغفل وأهمل تساقط ورذى . ومنها الأجر والجرة وهو القوي السرة ... ومنه البرج لقوته في نفسه وقوة ما يليه به ... ومنه رجبت الرجل إذا عظمته وقويت أمره . ومنه رجب لتعظيمهم إياه عن القتال فيه ، وإذا كرمت النخلة عن أهلها فمالت دعموها بالرجبة ، وهو شيء تسند إليه لتقوى به ... "(٤).

وهكذا استمر ابن جني في سوق الأمثلة التي تؤكد على أن الحروف مهما اختلف ترتيبها في الكلمة الواحدة فإنها ترمي إلى معنى مشترك .

أما الفصل الثالث وهو " تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني " فإنه يقوم على أساس أن المعاني المتقاربة تحتاج إلى أصوات متقاربة للتعبير عنها ، ومن ذلك " قول الله سبحانه : (أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَوَضَّعُوا لَهُمْ أَوَّارًا) ^(١) أي ترعجهم وتقلقهم . فهذا في معنى تهزهم

(١) الصحابي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها ، أحمد بن فارس _ تحقيق مصطفى الشويبي _ مؤسسة بدران للطباعة والنشر _

بيروت _ ١٩٦٣ ص ٩٨ .

(٢) انظر : الخصائص ٢ / ١١٨ .

(٣) الخصائص : ٢ / ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٤) سورة مريم : آية ٨٣ .

هزاً، والهمزة أخت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين^(٢)، و يؤكد ابن جنى هذه الفكرة فى المحتسب فىقول : " واعلم أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعانى إذا كانت عليها أدلة وبها محيطة"^(٣)، ويسوق الأمثلة التى تؤكد ذلك ، حيث يرى أن تركيب الحروف ج ب ر ، ج ب ل ، ج ب ن لها معنى مشترك واحد وهو اجتماع الأجزاء وتراجعها ، فالجبر منه جبر العظم إذا وصل ما تفرق من أجزائه ، والجبل سمي بذلك لاجتماع أجزائه ، والجبن إنما يطلق على الإنسان إذا تراجع بعضه إلى بعض واجتمع^(٤).

وفى الفصل الرابع الذى سماه " فى إمساس الألفاظ أشباه المعانى " ، لا يخفى ابن جنى إعجابه بما رآه سيبويه فى المصادر التى جاءت على وزن فعلان والتى تدل على الاضطراب كالغليان والغثيان ، ويؤكد على أن المصادر الرباعية المضعفة تحمل فى ثناياها التكرير مثل الزعرة والقلقلة والصلصلة والقعقة وأمثالها^(٥).

ولم يكتف ابن جنى بما سبق من أفكار حول اللفظ والوزن ؛ وإنما تطرق إلى غمار الصوت الواحد ، حيث حاول الربط بين الحرف فى اللفظ وصوت الحدث ، فقارن بين الفعلين خضم وقضم ، وخرج بنتيجة مفادها أن الخضم يستعمل لآكل الرطب كالبطيخ ، فى حين يستعمل القضم لآكل الصلب اليابس نحو قضمت الدابة الشعير^(٦). وفى موضع آخر فرق ابن جنى بين النضح والنضح على اعتبار أن الخاء أوفى صوتاً من الحاء وأغلظ فكان لها دلالة القوة فى انسياب الماء ، على حين حملت الحاء دلالة الضعف^(٧)، وبلغ ابن جنى ذروة إعجابه بهذه الفكرة حين أعمل خياله لاستنباط الصلة بين جرس الصوت وترتيب الحدث بناءً على ترتيب أصوات الكلمة الواحدة ، فقال فى الفعل بحث : " فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء لصحلها تشبه مخالبا الأسد وبرائن الذئب ونحوهما إذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والبث فى التراب"^(٨). وهكذا فإن أحداً لا يستطيع أن ينكر الملكة اللغوية التى تمتع بها ابن جنى والتى لم تكلف بربط الكلمات والحروف بدلالات معينة وإنما جعل لترتيب الحرف فى الكلمة دلالة لم يسبقه إليها أحد .

(١) الخصائص : ١٤٦/٢ .

(٢) المحتسب فى تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، ابن جنى _ تحقيق علي النجدي ناصف و عبد الفتاح إسماعيل شلبي _ المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية _ لجنة إحياء التراث الإسلامى ٦ / ٢ .

(٣) انظر : المحتسب ٦ / ٢ .

(٤) انظر : الخصائص ١٥٣ / ٢ .

(٥) انظر : الخصائص ١٥٧ / ٢ .

(٦) انظر : المحتسب ١٩ / ٢ .

(٧) انظر الخصائص : ١٦٣ / ٢ .

أما عباد بن سليمان الصيمري ، فقد عرف كأشهر المفكرين العرب تعصباً لفكرة الربط الطبيعي بين اللفظ ومدلوله ، ورأى أنه لولا هذا الربط " لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحاً من غير مرجح ."^(٢) وقد دافع أنصاره عن مذهبه هذا ، وأكدوا معرفته بمناسبة الألفاظ لمعانيها ، واحتجوا على ذلك بأنه " سئل ما مسمى إذغاغ وهو بالفارسية الحجر ، فقال : أجد فيه يبساً شديداً و أراه الحجر "^(٣) . فعباد يرى أن الألفاظ لم تأت اعتباطاً وإنما جاءت بما ينم عن المعاني المرادة لها .

وفي كتاب التفسير الكبير ، حاول الرازي أن يوفق بين القائلين بالصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، والقائلين بالاعتباطية ، فتارة يقول : " دلالة الألفاظ على مدلولاتها ليست ذاتية حقيقية خلافاً لعباد ، لذا إنها تتغير باختلاف الأمكنة والأزمنة والذاتيات "^(٤) ، ويقول تارة أخرى : " وقد يتفق في بعض الألفاظ كونه مناسباً لمعناه "^(٥) ، ويسوق الأمثلة نحو القطا الذي سمي بذلك لأنه يشبه صوته ، ويكرر ما قاله ابن جني في القضم والخضم^(٦) .

أما ابن قيم الجوزية ، فيؤكد بصورة لا تدع مجالاً للشك أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة طبيعية ، ويستدل لذلك بأمثلة عديدة حيث يقول : " والمناسبة الحقيقية معتبرة بين اللفظ والمعنى طولاً وقصراً ، وخفة وثقل ، وكثرة وقلة ، وحركة وسكوناً ، وشدة وليناً ، فإن كان المعنى مفرداً أفردوا لفظه ، وإن كان مركباً ركبوا اللفظ ، وإن كان طويلاً طولوه ، كالقطنط والعشبق للطويل ، فانظر إلى طول هذا اللفظ لطول معناه ، وانظر إلى لفظ بحتر وما فيه من الضم والاجتماع لما كان مسماه القصير المجتمع الخلق ، وكذلك الحديد والحجر والشدة والقوة ونحوها تجد في ألفاظها ما يناسب مسمياتها ، وكذلك لفظ الدوران والنزوان والغليان وبابه ، في لفظها من تتابع الحركة ما يدل على تتابع حركة مسماها . كذلك الدجال والجراح والضراب والأفك في تكرر الحرف المضاعف منها ما يدل على تكرار المعنى "^(١) . فابن القيم يقر أن الزيادة في المبنى تدل على الزيادة في المعنى ، وأن للحرف المضعف دلالة على تكرار معناه ، وأن أوزان العربية لها دلالات معينة ، وقد سبقه بهذه الأفكار ابن جني وغيره من العلماء ولكن ابن القيم لم يشر إليهم .

(٢) المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، السيوطي _ تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين _ دار الجيل - بيروت . ٤٧ / ١ .

(٣) المزهري : ٤٧ / ١ .

(٤) التفسير الكبير ، الرازي _ دار الفكر _ بيروت _ ١٩٧٨ م . ١٢ / ١ .

(٥) التفسير الكبير : ١٢ / ١ .

(٦) انظر : التفسير الكبير ١ / ١ .

(٧) بدائع الفوائد ، ابن قيم الجوزية _ ضبط وتخريج أحمد عبد السلام _ دار الكتب العلمية _ ط ١ _ بيروت ١٩٩٤ / ١٩٧ .

وقد حظيت قضية الصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله باهتمام العلماء الغربيين ، حيث وجد فيهم من نادى بهذه الفكرة ، فقد اعتقد توماس الأكويني " أن الأسماء يجب أن تتفق وطبيعة الأشياء "(٢) ، وقد تبعه همبلت في ذلك حيث اعتبر أن اللغة تعبر عن المسميات بألفاظ، لها في الأذان أثر يشبه تلك الأشياء في الأذهان (٣) ، وعلى الرغم مما أقره همبلت فإنه لم يترك تأييده على الإطلاق ، إذ أبدى تحفظاً لأن هذه الصلة وإن بدت في بعض الألفاظ فهي تبدو غامضة في ألفاظ أخرى (٤) ، أما مدفيج فلم يقتنع بتلك الصلة ، وتصدى لها بالكثير من الكلمات التي لا تربطها بمدلولاتها أي صلة . وعلى الرغم من بعض التحفظ الذي أبداه جسبرسن حيال هذه القضية ؛ لأنها لا تنطبق على كل الكلمات ، ولا تطرد في كل اللغات ، فقد مال إلى الصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله (٥) .

أما في العصر الحديث ، فقد برز العالم اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير على رأس المعارضين لتلك الصلة ، حيث يقول بصريح العبارة : " إن الربط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي "(٦) ، وساق الأمثلة التي أكدت رأيه ؛ فلم ير في حروف كلمة (أخت) تصوراً ذهنياً يدل على معناها ، ولو كانت الصلة طبيعية لما وجدت بين اللغات فوارق في تسمية الأشياء ، ولما اختلفت اللغات نفسها (٧) . وعلى الرغم من المعارضة الصريحة التي أبدتها دي سوسير للربط الطبيعي بين اللفظ ومدلوله ؛ فقد أقر بتلك العلاقة في " حالات تسمية الأشياء والأفعال بحكايات أصواتها Onomatopoeis ، حيث يظهر صوت الدال متسماً بشكل ما بالتقليد أو المحاكاة ، كما نجد في الإنجليزية bow – wow و arf – arf إلا أن هذه الحالات قليلة جداً "(١) ، وقد بحث مصطفى مندور هذه القضية وخرج منها بأن علم اللغة المعاصر أصبح " يأخذ بأن العلاقة بين الأسماء ومسمياتها علاقة اصطلاحية أو اختيارية ، ولا شك في أن ذلك تفسير عقلي تحاول به المناهج الحديثة إسقاط منجزاتها على ما فات من نظرنا . ولو أن فكرة الطبيعة رجحت كفتها لكان فيها قرار "(٢) .

(١) اللغة، ج. فندريس - تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥١ ص ٢٣٥ .

(٢) انظر : دلالة الألفاظ ص ٦٨ .

(٣) انظر : كتاب المورد ص ٧٥ .

(٤) انظر : دلالة الألفاظ ص ٦٨ .

(٥) دروس في الأسنسية العامة ، فرديناند دي سوسير _ تعريب صالح الفرماي وآخرين _ الدار العربية للكتاب ١٩٨٥ م . ص ١١١ .

(٦) انظر : دروس في الأسنسية العامة ص ١١٢ .

(٧) فرديناند دي سوسير _ تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات ، جونتان كلر _ مراجعة محمود فهمي حجازي _ ترجمة وتقديم

محمد وحمد عبد الغني _ المشروع القومي للترجمة _ المجلس الأعلى للثقافة _ ٢٠٠٠ ص ٣٤ .

(٨) اللغة بين العقل والمغامرة ، مصطفى مندور _ منشأة المعارف _ الإسكندرية ص ١٠١ .

أما فندريس فقد كان رأيته متفقاً مع ما رآه دي سوسير ، فبعد أن رأى أنه " من الحمق أن نحكم بوجود علاقة ضرورية بين الحرفين ف ل _ F L مجتمعين وبين فكرة السيلان ، إذ أن الكلمات ruissean (مجرى) و riviere (جدول) و torrent (سيل) التي تعبر أيضاً عن فكرة السيلان بقدر ما تعبر عنها كلمة fleuve (نهر) لا تحتوي على مثل هذين الصوتين " استشعر وجود العلاقة الطبيعية بين بعض الكلمات وأصواتها فيقول : " ولكن من الحمق أن كلمة fleuve (نهر) معبرة لأن الأصوات التي تكونها صالحة تمام الصلاحية لإثارة الصورة التي تمثلها " (٣) ، ثم يسرد بعد ذلك الكلمات التي تؤكد هذه الفكرة .

أما فيرث فإنه يلمس العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، وذلك من خلال الكلمات التي تبدأ بحرفين متجانسين أو أكثر ، ومثل لذلك بالكلمات التي تبدأ بحرفي S T نحو : stuck , stack , stick , stand ... إلخ ، كما أشار إلى ظاهرة أطلق عليها الوظيفة الفوناستيتيكية للأصوات والتي تعني " أن العلاقة المتبادلة تظهر بين العناصر المتجانسة والملاح المشتركة في سياق التجربة والموقف الذي تستعمل فيه " (٤) .

وقد ظهر ستيفن أولمان معارضاً للعلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله حيث قال: " ليست هناك علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء . ومن ثم وضعت النقط لتدل على علاقة مفترضة إذ لا يوجد طريق مباشر قصير بين الكلمات وبين الأشياء التي تدل عليها هذه الكلمات " (٥) ، وبرهن على ذلك باعتراضين تمثلاً في تنوع الكلمات في اللغات المختلفة وفي تطورها عبر الزمن (١) ، وعلى الرغم من تلك المعارضة إلا أن أولمان لم ينكر وجود علاقة طبيعية بين بعض الألفاظ ومدلولاتها ، مثل القهقهة وفحيح الأفاعي في الهواء (٢) ، وبذلك فإن أولمان لم يتبن موقفاً واضحاً من هذه القضية .

وقد حظيت فكرة الربط الطبيعي بين الألفاظ ومدلولاتها باهتمام واسع عند اللغويين العرب في العصر الحديث ، حيث طالعنا أحمد فارس الشدياق بتأييده لهذه الفكرة ، إذ بذل قصارى جهده في استنباط دلالة الحروف ، فرأى أن حرف الحاء يدل على السعة والانبساط نحو البداح والبراح والأبطح ، وحرف الميم يدل على القطع والاستئصال والكسر نحو حسم وحطم وخرم وخضم (٣) ، كما اقتنع بوجود دلالة مشتركة يوحيها الصوت على الكلمات التي

(٢) اللغة : ص ٢٣٦ .

(٣) J. R. Firth , Papers in linguistics , oxford press 1934 _ 1951 p44 .

(٤) دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان _ ترجمة كمال بشر _ مكتبة الشباب ص ٧١ .

(٥) انظر : دور الكلمة في اللغة ص ٧٠ _ ٧٢ .

(٦) انظر : دور الكلمة في اللغة ص ٧٦ .

(٧) انظر : أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية ، محمد أحمد خلف الله _ معهد الدراسات العربية العالية _ ١٩٥٥ ص ١٠٨ .

تتألف منه ، وقد علق محمد خلف الله على ذات الموضوع بقوله : " وعلى هذا الأساس السابق أساس الصلة بين الحرف والمعنى كان الأقدمون يقولون بأن الكلمات التي تكون فائها وعينها من أصوات واحدة ، تكون معانيها متشابهة أو متقاربة " (٤) ، وقد سبقه فيرث في هذا وأسماء الوظيفة الفوناستيتيكية ، فيما يتعلق بالكلمات التي تبدأ بحرفين متجانسين .

أما جرجي زيدان فقد بحث هذه القضية وخرج منها بأن الحرف الواحد له القدرة على تنويع المعنى الأصلي للكلمة التي تشترك مع ألفاظ أخرى بحرفين يكونان هما الأصل ويحملان المعنى الأصلي ، فيكون للحرف الزائد تنويع طفيف ، وذلك نحو " قط وقطب وقطف وقطع وقطم وقطل ، جميعها تتضمن معنى القطع إلا أن كل واحدة منها استعملت لتنوع من تنوعاته ، والأصل المشترك بينها قط وهو بنفسه حكاية صوت القطع كما لا يخفى " (٥) .

وتبع زيدان في هذه الفكرة الثنائية الأب أنستاس الكرمل ، ورأى أن الكلمة وضعت على ثلاثة أحرف بهجاء واحد أو بهجاءين ، وأعجب بهذه الفكرة وتبناها ودافع عنها (٦) . كما نادى الأب مرمجي الدومنيكي بهذه الثنائية وتحمس لها ؛ فكتب العديد من المباحث ثم جمع طائفة منها في ثلاث كتب سماها (أبحاث ثنائية ألسنية) (١) عبر فيها عن رأيه القائل بأن الأصول في اللغة العربية وأخواتها السامية ذوات حرفين ، ومن شأن الألفاظ ذوات الثلاثيات أن ترد إلى الثنائيات (٢) .

وكان العلايلي من أشد المتحمسين للوصول إلى معاني حروف اللغة العربية ، حيث وجد الهمزة تدل على الجوفية ، والباء على بلوغ معنى الشيء ، والتاء على التعلق بالشيء ، والجيم على العظم مطلقاً ، وهكذا باقي الحروف (٣) .

أما العقاد فقد كانت نظرتة إلى معاني الحروف أعمق من معاصريه اللغويين ، فقد رأى دلالة الحرف تتنوع طبقاً لموقعها في الكلمة ، فإذا كانت الحاء في رأي الشاعر رشيد سليم الخوري " تصور معنى السعة بلفظها ووقعها في السمع " (٤) ، فإنها عند العقاد تدل على نقيض ذلك إذا تبعها حرف له صفة معينة ، وعليه " فإن الجيم الساكنة بعد الحاء أشبه شيء بعلامة

(٤) أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية : ص ١٠٩ .

(٥) الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية ، جرجي زيدان _ مراجعة وتعليق مراد كامل _ دار الهلال . ص ٩٩ .

(٦) نشوء اللغة العربية ونموها واكتهاها ، الأب أنستاس الكرمل _ المطبعة العصرية بالفجالة _ القاهرة _ ١٩٣٨ ص ١ .

(١) انظر : دراسات في فقه اللغة ، صبحي الصالح _ دار العلم للملايين _ ط ٩ _ بيروت ص ١٥٤ .

(٢) انظر : كتاب المورد ص ٨٧ .

(٣) انظر : تهذيب المقدمة اللغوية للعلالي ، أسعد علي _ دار النعمان _ ط ١ _ لبنان _ ١٩٦٨ م ص ٦٤ ، ٦٣ .

(٤) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، عباس محمود العقاد _ دار المعارف بمصر _ ط ٤ _ ص ٤٥ .

الإلغاء التي توضع على صورة الرجل الماشي على قدميه ، ليستفاد منها (أن المشي ممنوع في هذا المكان) ... وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء في اسم (الحبس) فإنها تنفي السعة بعد الإشارة إليها في أول الكلمة^(٥)، وبذلك يكون العقاد قد استطاع أن يبلور من خلال بحثه هذا رؤيا تتلخص في " أن هناك ارتباطاً بين بعض الحروف ودلالة الكلمات ، وأن الحروف لا تتساوى في هذه الدلالة ، ولكنها تختلف باختلاف قوتها وبروزها في الحكاية الصوتية ، وأن العبرة بموقع الحروف من الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها ، وأن الاستثناء في الدلالة قد يأتي من اختلاف الاعتبار والتقدير ، ولا يلزم أن يكون شذوذاً في طبيعة الدلالة الحرفية"^(٦).

وقد أعجب صبحي الصالح بما صنعه ابن جني وأيد مذهبه فيما يتعلق بالمناسبة الطبيعية بين الألفاظ و المعاني ، وأكد أن اللغويين عامة والعرب منهم خاصة أقرب ما يكونون من ثبوت المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني ، واعتبر ذلك فتحاً مبيناً في فقه اللغات عامة^(٧).

وكان محمد المبارك من المؤيدين للمناسبة الطبيعية ، حيث اعتبر أن الحرف في اللغة العربية له إحياء خاص يهيب النفس لقبول المعنى، ويحمل دلالة نسبية إن لم تكن له دلالة قاطعة^(١).

وعلى الرغم من ذلك الحماس لتأييد المناسبة الطبيعية عند جمهرة العرب المحدثين ؛ فقد كانت هناك طائفة غير يسيرة رأت خلاف ذلك ، حيث أكد إبراهيم أنيس معارضته لتلك الفكرة حيث رأى أن الألفاظ رموز على دلالات يصلح أن يتخذ كل منها للتعبير عن أي معنى من المعاني ، وساق لذلك كلمة شجرة إذ لم يجد فيها ما يدل عليها من فروع وأوراق وغيرها ؛ ولذلك يمكن أن تسمى بأي لفظ آخر يصطاح عليه الناس^(٢)، ويعبر عن رأيه صراحة بقوله : "ولا شك أن الذين ينكرون الصلة بين الأصوات والمدلولات هم أقرب الفريقين إلى فهم الطبيعة اللغوية"^(٣).

و قد عارض حسن ظاظا أيضاً فكرة الربط بين اللفظ ومدلوله ، حيث رأى أن الألفاظ اصطلاحية تواضع عليها الناس ، وبرهن على ذلك بالدلالات التي ليس لها أصوات كالألوان

(٥) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب : ص ٤٥،٤٦.

(٦) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب : ص ٤٨،٤٩.

(٧) انظر : دراسات في فقه اللغة ص ١٥١.

(١) انظر : فقه اللغة وخصائص العربية ، محمد المبارك _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع _ ط٣ _ بيروت ١٩٦٨ ص ٢٦١.

(٢) انظر : دلالة الألفاظ ص ٧٢.

(٣) من أسرار اللغة ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ١٩٧٦ ص ٧٧.

التي لا يوجد في المنطق ولا في الوجدان ولا في الطبيعة ما يمنع من إطلاق لفظ لون على لون آخر إلا أن الناس اصطالحوا تلك المسميات^(٤).

ولم يقتنع عبده الراجحي بفكرة المناسبة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله ، بل رفض هذه الفكرة ، واحتج على رفضها بكلمة رجل التي تختلف أصواتها من لغة إلى أخرى بألفاظ متباينة اصطالح عليها دون أدنى علاقة تربط اللفظ بالمدلول^(٥).

أما مندور فقد نفى وجود مثل هذه العلاقة بين اللفظ ومدلوله ، واعتبر الصلة بين اللفظ ومدلوله صلة اصطلاحية اختيارية " ولو أن فكرة الطبيعة رجحت كفتها لكان فيها قرار"^(٦).

وقد نفى محمود فهمي حجازي وجود أي قيمة ذاتية طبيعية تحملها الرموز اللغوية من شأنها أن تربطها بمدلولها الخارجي " فليس هناك أية علاقة بين كلمة حصان ومكونات جسم الحصان"^(١)، وإذا كانت هناك ثمة علاقة بين اللفظ والمدلول ؛ فإنها لا تعدو على كونها اصطلاحية عرفية^(٢).

أما صلاح الزعلوي فقد جمع بين الفريقين ، حيث اعتبر أن مرحلة نشوء اللغة تتمتع بذاتية العلاقة بين اللفظ والمدلول في جميع اللغات ، ولم يقطع بوجود صلة طبيعية في جميع الألفاظ ، وإنما " لابد أن تتفق في كل لغة ألفاظ لها أصداء لمعانيها على كل حال"^(٣).

وهكذا فإن العلاقة بين اللفظ والمدلول ظلت متأرجحة من غير أن يتخذ منها رأي قاطع، ولكن هناك من اعتقد بوجود علاقة مكتسبة مثل ديمقريطس^(٤)، و فيرث الذي لمس تلك العلاقة من خلال ما سماه بالوظيفة الفوناستيتيكية للأصوات ، والتي رأى من خلالها وجود علاقة بين الكلمات التي تبدأ بحرفين متجانسين أو أكثر^(٥)، إذ يكتسب هذان الحرفان مع طول استخدامهما دلالة معينة تتأثر بها الكلمات التي تتألف منهما ، وقد اختار إبراهيم أنيس هذه العلاقة المكتسبة حيث رأى أن " الأمر الذي لم يبد واضحاً في علاج كل هؤلاء الباحثين هو وجوب التفريق بين الصلة الطبيعية الذاتية والصلة المكتسبة ، ففي كثير من ألفاظ كل لغة نلاحظ تلك الصلة بينها وبين دلالتها ، ولكن هذه الصلة لم تنشأ مع تلك الألفاظ أو تولد بمولدها ، وإنما اكتسبتها اكتساباً

(٤) انظر : اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة ، حسن ظاظا _ دار الفكر العربي _ القاهرة ص ٢٥.

(٥) انظر : فقه اللغة في الكتب العربية ، عبده الراجحي _ دار المعرفة الجامعية _ الإسكندرية ص ٦٨ .

(٦) اللغة بين العقل والمغامرة : ص ١٠١.

(١) مدخل إلى علم اللغة ، محمود فهمي حجازي _ دار الثقافة للنشر والتوزيع _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٧٨ ص ١١.

(٢) انظر: مدخل إلى علم اللغة ص ١١.

(٣) مذاهب وآراء في نشوء اللغة وتدرج معانيها ، صلاح الدين الزعلوي _ دار المجد _ دمشق ص ١٣٧.

(٤) انظر : كتاب المورد ص ٦٤.

(٥) Papers In Linguistics . P 44 .

بمرور الأيام وكثرة التداول والاستعمال"^(٦)، فما من شك أن اللون الأحمر في الإشارة الصوتية لم يأت جزافاً ، وإنما لما ترك في نفوس الناس من أثر اكتسب مع الزمن ، فاللون الأحمر هو لون الدم الذي تنفر منه النفس ، فليس من الغريب أن يستعمل للدلالة على الخطورة في الإشارات الصوتية وفي البحار، وعكسه اللون الأخضر الذي اكتسب بمرور الزمن معنى الأمان لما له من راحة في العين وأطمئنان في النفس .

كذلك فإن قوة الحرف قد تضيفي على الكلمة قوة لا يضيفها عليها حرف آخر ، وبالتالي فإن الكلمات تكتسب قوتها من خلال قوة الحروف المستعملة في تركيبها ، وعليه فإن الباحث يميل إلى الرأي القائل بوجود العلاقة التصويرية المكتسبة بين اللفظ ومدلوله .

أما مصطلح البنية الصوتية ، فقد عنيت به المكونات الصوتية التي يتألف منها الكلام ، وبذلك تكون الأصوات بقسميها الصوائت والصوامت أولى مكونات البنية الصوتية ، مشتملة على المخارج والصفات التي تلازم هذه الأصوات .

أما المكونات الأخرى للبنية الصوتية فهي المقاطع الصوتية والنبر والتنغيم .

(٦) دلالة الألفاظ : ص ٧١ .

الفصل الأول

استيحاء دلالة الأصوات في الشعر العربي

أولاً : الصوائت ودلالاتها .

ثانياً : الصوامت ودلالاتها .

ثالثاً : أنواع المقاطع ودلالاتها .

رابعاً : النسيج المقطعي ودلالته .

خامساً : النبر ودلالته .

سادساً : التنعيم ودلالته .

تمهيد :

تنقسم الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسيين هما :

١ - أصوات اللين vowels ، وهي الحركات ، وتعرف بالصوائت ، وقد سماها الخليل والأزهري بالأحرف الجوف وأطلق عليها الخليل اسم الحروف الهوائية ، وذلك لأنها تخرج من هواء الجوف دون أن تقع في مدارج اللسان أو الحلق أو اللهاة^(١) أما ابن جني فقد سماها بالحروف المصوتة^(٢)

٢ - الأصوات الساكنة consonants ، وهي الحروف وتعرف بالصوامت .

(١) انظر : العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي _ تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي _ وزارة الثقافة والإعلام _ دار الحرمين للطباعة _ دار الرشيد للنشر _ العراق ٥٧/١ ، وتهذيب اللغة ، الأزهري _ تحقيق إبراهيم الإبياري _ دار الكاتب العربي _ مطابع سجل العرب _ القاهرة _ ١٩٦٧ _ ٦٤٩/١٥ .

(٢) انظر : الخصائص ٣/١٢٥، ١٢٤ .

ويرجع هذا التقسيم إلى طبيعة الأصوات اللغوية وخواصها^(٣)، حيث أن هناك عاملين يبنني عليهما هذا التقسيم وهما :

أ - تذبذب الوترين الصوتيين أو عدمه عند النطق.

ب - كيفية مرور الهواء من الحلق والشفة والأنف^(٤).

وقد أشار كمال بشر إلى وجود عامل ثالث للتفريق بين أنواع الحركات ، وهو وضع الشفاه وأشكالها المختلفة^(٥)، ومن خلال هذا التقسيم يمكن القول : بأن الصوائت هي الأصوات المجهورة التي يندفع فيها الهواء من الرئة إلى الفم خلال الحلق دون أن يعيقه عائق كلي أو جزئي، أما الصوائت فهي الأصوات المجهورة أو المهموسة التي يحدث لها اعتراض جزئي في مجرى الهواء؛ يعمل على منع الهواء من الانطلاق من الفم دون احتكاك مسموع^(٦).

أولاً : الصوائت ودلالاتها

حظيت الأصوات اللغوية ولا سيما الصوائت بحظ وافر من الدراسات في كثير من اللغات ، إلا أن الباحث التزاماً منه بدراسته المنهجية يرى أن يتناولها بالدراسة عند العلماء العرب .

عرف علماءنا العرب الصوائت منذ القدم ، حيث يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس الأصوات العربية وأشار إلى تقسيمها في قوله : " في العربية تسعة وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً لها أحياء ومدارج ، وأربعة أحرف جوف هوائية هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة"^(١).

وقد سماها الأزهرى بالحروف الجوف ، وعلل سبب تسمية الخليل لها بالهوائية وتسميته لها بالجوف بأنها تخرج من هواء الجوف^(٢).

(٣) انظر كمال بشر ، علم اللغة العام _ الأصوات _ دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠ _ ص ٧٣.

(٤) انظر : علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا ، عصام نور الدين _ السلسلة الأسنية _ دار الفكر اللبناني _ ط١ _ بيروت _ ١٩٩٢ _ ص ١٩٥.

(٥) انظر علم اللغة العام _ الأصوات : ص ٧٣.

(٦) انظر علم اللغة مقدمة للقارئ العربي : ص ١٢٤.

(١) العين : ٥٧/١.

(٢) انظر تهذيب اللغة : ٦٤٩/١٥.

أما ابن جني فقد اعتبر " الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف و الياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو "^(٣)، كما وافق من سبقه من العلماء بتسمية الفتحة بالألف الصغيرة ، والكسرة بالياء الصغيرة ، والضمة بالواو الصغيرة ، وعلل ذلك بقوله : " ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض "^(٤)، وساق ابن جني أدلة كثيرة تبرهن على صحة رأيه ، كما فرق بين هذه الحروف الثلاثة من حيث كيفية نطقها ومواقعها من الحلق واللسان والشفنتين بما يتناسب وتقريب علماء الأصوات المحدثين ، حيث يقول : " والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة ، الألف ثم الياء ثم الواو ، وأوسعها وألينها الألف إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو، والصوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الألف والواو "^(٥)، وقد علل ذلك بأن الفم والحلق لهما "ثلاث أحوال مختلفة ، حيث يكونان منفتحين مع الألف ، وأما الياء فتكتنف فيها الأضراس جنبات اللسان ، وتكون الشفتان في حالة ضم مع وجود بعض الانفراج ليخرج فيه الصوت مع النفس"^(١)، فكما اختلفت أشكال الفم والحلق والشفنتين مع هذه الأحرف الثلاثة؛ اختلف الصدى المنبعث من الصدر ، وذلك قولك في الألف : (أ ا) ، وفي الياء (إ ي) ، وفي الواو (أ و)^(٢)، ولا يستطيع أحد أن ينكر مدى سلامة الطبع والسليقة التي تمتع بها ابن جني من خلال وصفه للصوائت .

ويستطيع الباحث تحديد الصوائت العربية كما يلي :-

- الكسرة : صائت أمامي ضيق منفرج قصير .
- الياء : صائت أمامي ضيق منفرج طويل .
- الفتحة : صائت أمامي متسع محايد قصير .
- الألف : صائت أمامي متسع محايد طويل .
- الضمة : صائت خلفي ضيق مضموم قصير .

^(٣) سر صناعة الإعراب ، ابن جني _ أبو الفتح عثمان _ تحقيق حسن هندأوي _ دار القلم _ ط ١ _ دمشق ١٩٨٥ _ ١٧/١ .

^(٤) سر صناعة الإعراب : ١٧/١ .

^(٥) سر صناعة الإعراب : ٨/١ .

^(١) سر صناعة الإعراب : ٨/١ .

^(٢) انظر : سر صناعة الإعراب ٨/١ .

الواو : صائت خلفي ضيق مضموم طويل .

خصائص الصوائت :

تتميز الصوائت عن الصوامت ببعض المميزات التي تجعلها من الصعوبة بمكان على متعلم اللغات الأجنبية^(٣) أن يجيد نطقها ، وهي :

١ - الوضوح التام عند النطق، بحيث تسمع بكامل صفاتها خلافاً للأصوات الصامتة التي تبدو خافتة وقد تثقل على السمع^(٤).

٢ - شيوع الصوائت في اللغات المختلفة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغيير نطقها أو الخطأ فيه^(٥)؛ ذلك أنه " لا تكاد تشترك لغة من اللغات مع أخرى في كيفية النطق بأصوات اللين ، بل إن لهجات اللغة الواحدة تختلف فيها اختلافاً يميز كل لهجة من هذه اللهجات"^(٦).

٣ - تمتاز الصوائت بأنها مجهورة، تتحرك لها الأوتار الصوتية عند النطق ، أما الصوامت فمنها ما يحرك الأوتار الصوتية ومنها ما لا يحركها^(١).

٤ - تتردد الصوائت في الكلام بنسبة كبيرة ، الأمر الذي يؤدي إلى بروز الخطأ واضحاً فيها^(٢).

المعاني التي وردت بها الصوائت :

حظيت الصوائت بخصائص مختلفة عن الصوامت ؛ وذلك لكونها جوفية هوائية كما سماها الخليل وابن دريد ، ولكونها تتميز عن الصوامت بخاصتي الوضوح والجره ؛ الأمر الذي أدى إلى شيوعها وترددها في كثير من الكلمات في اللغات المختلفة ، وهذه بعض المعاني التي وردت بها :-

أولاً الألف الصائتة :

تطرق الخليل في كتابه الحروف إلى معاني الحروف حيث قال : " قد جمعت الحروف كلها مع معانيها ، التي وردت عن العرب"^(٣)، ثم ذكر لكل حرف معناه واستشهد عليه بشيء من أشعار العرب ، فقال في الألف : " الألف : الرجل الحقير الضعيف . قال أوس :

(٣) انظر : الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط ٤ _ ص ٢٩ .

(٤) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٨٨ .

(٥) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٨٨ .

(٦) الأصوات اللغوية : ص ٢٩ .

(١) انظر أصوات اللغة العربية : ص ٨٨ .

(٢) انظر الأصوات اللغوية : ص ٣٠ .

هنالك أنت لا ألف مهيناً^(٤) .

وقد أشارت المعاجم والكتب العربية إلى معان كثيرة للألف اللينة ، وعلل ابن منظور سبب تسميتها بهذا الاسم " لأنها تألف الحروف كلها ، وهي أكثر الحروف دخولاً في المنطق ... وقد جاء عن بعضهم في قوله تعالى : ألم ، أن الألف اسم من أسماء الله تعالى وتقدس^(٥) ، وهذه بعض المعاني التي وردت بها الألف الصائتة في معاجم اللغة العربية وكتبها :

- ألف الندبة : وتقع في آخر المندوب نحو قولك : وازيداه^(٦) .
- ألف التعايي : وهي الألف التي ينطقها المتكلم حين يرتج عليه ، وذلك نحو قولك : عمرا إذا أرتج عليك ، فتمدها حتى يفتح لك الكلام^(١) .
- ألف الإنكار : وذلك نحو قولك أعمره ، لمن قال لك : رأيت عمرا .
- ألف الاستغاثة : وذلك نحو قول الشاعر : يا يزيدا لآمل نيل عز .
- ألف التعجب : وذلك نحو قول الشاعر : يا عجباً لهذه الفليقة^(٢) .

ويلاحظ أن أقسام الألف الصائتة السابقة قد استخدمت لوظائف لا يمكن لغيرها من الأصوات أن يؤديها ، فالندبة تحتاج إلى سعة الصوت وطول تمكنه من الوصول إلى المندوب ، لذا كانت الألف الصائتة هي الصوت المناسب لهذا الغرض ، والاستنكار يحتاج إلى نفس أطول يسمح لصاحبه أن يستذكر ما نسي ، فكانت الألف الصائتة ذات النفس الأطول ، والإنكار يحتاج إلى صوت يموج معبراً عنه ، والاستغاثة التي تحتاج إلى أقصى درجة ممكنة من طول النفس لتصل إلى المستغاث به في لحظات يائسة لم يكن غير صوت الألف الصائتة ليعبر عنها ، والتعجب أيضاً وغيره ، كل تلك الأغراض لم يكن ليعبر عنها صوت آخر غير الألف الصائتة ؛ وذلك لأنها تتفرد من الصائتين الآخرين بأنها أوسعهما مخرجاً^(٣) " وأخف هذه الحروف وأعذبها جرساً وأمدتها نفساً . وذلك باعتبارها لا تخلو من المد . والواو والياء قد تعريان منه عند

^(٢) ثلاثة كتب في الحروف ، الخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي _ تحقيق رمضان عبد التواب _ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض ط ١ _ ١٩٨٢ ص ٣٣ .

^(٤) ثلاث كتب في الحروف : ص ٣٤ .

^(٥) لسان العرب ، ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم _ دار صادر _ بيروت ١٥/٢٧٤ .

^(٦) انظر : معجم متن اللغة ، أحمد رضا _ دار مكتبة الحياة _ بيروت ١٩٥٨ _ ١٣٢/١ .

^(١) انظر : القاموس المحيط ، الفيروز أبادي _ محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم + دار الكتب العلمية _ ط ١ _ بيروت _ لبنان _ ط ١ _ ١٩٩٥ _ ٤/٤٧١ .

^(٢) انظر : الجنى الداني في حروف المعاني ، المرادي _ الحسن بن قاسم _ تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل _ منشورات دار الآفاق الجديدة _ ط ٢ _ بيروت _ ١٩٨٣ _ ١٧٥-١٧٧ .

^(٣) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، تامر سلوم _ دار الحوار _ ط ١ _ اللانقبة _ سوريا _ ١٩٨٣ ص ٢٠ .

تحركهما ، أو يقل مدهما إذا انفتح ما قبلهما " (٤) ، هذا إضافة إلى أن الألف الصائتة تعد " أوضح كل الحركات في السمع " (٥) ، وعليه فإن الوظيفة التي تؤديها في الدلالة لم تكن جزافاً ؛ وإنما كانت بما تمتعت به تلك الحركة من صفات لم تجتمع عند غيرها من الحركات والحروف .

ثانياً الواو والياء الصائتتان :

ورد في كتاب الحروف للخليل معنيان للواو ، أحدهما البعير ذو السنام العظيم ، وقد استدل عليه الخليل بقول أبي ذؤيب الهذلي :

وكم مجتد أغنية بعد فقره فأب بواو جمعة وسوام

وثانيهما الضعيف من الرجال (١) .

أما المعاجم والكتب العربية ، فقد تحدثت عن أقسام الواو والياء واستعمالتهما (٢) ، والمهم في هذا المقام هو الواو والياء الصائتتان .

وقد جاء في تهذيب المقدمة اللغوية أن الواو " يدل على الانفعال المؤثر في الظواهر " (٣) .

أما الياء ، فقد ذكرها الخليل بمعنى الناحية ، واستشهد على ذلك بقول الشاعر :

تيممت ياء الحي حين رأيتهما تضيء كبدر طالع ليلة البدر (٤) .

وقد جاء في تهذيب المقدمة اللغوية أن الياء " يدل على الانفعال المؤثر في البواطن " (٥) .

إن الصفات التي تمتعت بها أصوات اللين من اتساع وخفة في النطق وطول في النفس ووضوح في الجهر ، محدثة بذلك أكبر كم من الصوتية (٦) ، جعلت منها عنصراً هاماً " في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التآلف اللحني للشعر و إدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي . وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية ، والإحساس الحركي المصاحب للنطق

(٤) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٢٢ .

(٥) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط ٧ _ القاهرة _ ١٩٩٧ ص ٢١٥ .

(١) انظر : ثلاثة كتب في الحروف ص ٤٦،٤٧ .

(٢) انظر في ذلك : محيط المحيط ، المعلم بطرس البستاني _ مكتبة لبنان _ مؤسسة جواد للطباعة _ بيروت _ ١٩٧٧ _ ص ٩٥٣ و

الجنى الداني في حروف المعاني ص ١٧ .

(٣) تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي : ص ٦٤ .

(٤) انظر ثلاثة كتب في الحروف ص ٤٧ .

(٥) تهذيب المقدمة اللغوية : ص ٦٤ .

(٦) انظر : هكذا تكلم النص ، محمد عبد المطلب _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ ١٩٩٧ ص ٢٤٣ .

بالصوت ، وكثيراً ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزاً لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه ، وهذا هو عنوان أهميتها . ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى ^(٧).

ولعل اتساع الصوائت كان عاملاً في اتساع دلالاتها المتنوعة ، حيث يقول مصطفى السعدني : " وشعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة " ^(٨).

ويتفق الباحثون على أن الحزن والشجن والأسى هي الدلالات الأكثر التي يستوحونها من الأصوات الصائتة ، وأن مجال الحزن هو المجال الأوسع الذي تختص به تلك الأصوات ^(٩).

وهذا أيضاً ما رآه أستاذنا الدكتور عبد الخالق العف ، حيث لمس من تحليله لبعض النصوص تلاؤم أصوات اللين وحالة الشجن والأسى التي تعتري تلك النصوص ^(١٠).

أما تامر سلوم فقد تبين له ارتباط أصوات اللين بإحساس أليم عند النابغة لنبع منه الخوف والاعتراب في بآئته :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أفاقيه بطيء الكواكب ^(١١).

وقد لمس محمد حسونة إيقاعاً نغمياً شجياً ينبع من صوت الألف اللينة ، ينسجم وحالة الشوق للحرية عند الشعراء الفلسطينيين ^(١٢) ، ومرة أخرى يرى السعدني أن موت الحب وانقضاء يومه وتحسر الشاعر عليه ، ألجأه إلى استعمال الحركات الطويلة ؛ ليتناسب طول تلك الحركات مع التحسر الممتد لدى الشاعر صلاح عبد الصبور في قوله :

يا أيها الحب الذي ماتا

لو يرجع اليوم الذي فاتا

^(٧) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٥١.

^(٨) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني _ منشأة المعارف _ الإسكندرية ص ٣٧.

^(٩) انظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص ٣٧.

^(١٠) انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ، عبد الخالق العف _ مطبوعات وزارة الثقافة _ ط ١ _ السلطة الفلسطينية _ ٢٠٠٠ ص ٢٤٩.

^(١١) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٤٦.

^(١٢) انظر : الخطاب الشعري في شعر خالد نصره ، محمد حسونة _ دراسة أسلوبية _ رسالة ماجستير مخطوطة _ جامعة عين شمس و كلية التربية الحكومية _ غزة ١٩٩٩ ص ١٨٣.

لو عاد يوم منك عشناه^(٥)

كما أدى الزيف الذي اكتشفه أمل دنقل إلى استعماله للحركة الطويلة ؛ لتعادل حركة الافتعال التي تحدث في نفس ذلك الشخص الخائن في مقطوعته الشعرية :

ورفعت رايتك الصغيرة في طريق الطيبين

وهمست أني منكمو

ومضيت مرفوع الجبين

سيفاً تغني الشمس شمس ظهيرة الفجر القريب

وإذا برايتك الصغيرة في الوصول وفي طريق الميتين

وإذا بأني منكمو

تتصب في آذان أعداء الرجال الطيبين^(١).

إنّ الحزن والأسى والخوف والاعتراب والشوق والموت والتحسر هي أهم الدلالات التي تحملها الصوائت في امتدادها ، ولا شك أن صوتاً آخر غير تلك الأصوات الطويلة لا يستطيع حمل هذه الدلالات .

وإذا كانت تلك المشاعر هي الغالبة في دلالة الصوائت ؛ فإن ما انفردت به هذه الأصوات من صفات جعلها تتخطى تلك الدلالات إلى دلالات أخرى لم يخل منها الشعر ، فهذا أمل دنقل يشبع الحركة القصيرة لتصبح طويلة وذلك حتى ينسجم طولها مع استمرارية العطاء واستمرارية الأبد ، وذلك في قوله :

لا تسألني النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألني أبدا^(٢).

أما يمني العيد فقد لمست في تكرار صوت الألف الصائتة علاوة على توليد الإيقاع ، إحساساً بالامتداد الصوتي في تلفظ الغمام وشام ، لمست إحساساً بالامتداد والبعد يتصوره الذهن في حركة الحمام السابح في الفضاء ، وفي انتشار الغمام وملئه السماء ، وفي الموقع البعيد لبلاد

^(٥) انظر : البنيات الأسلوبية ص ٥٦.

^(١) انظر : البنيات الأسلوبية ص ٥٧.

^(٢) انظر : البنيات الأسلوبية ص ٥٧.

الشام بالنسبة للذاكرة الموروثة ، وفي نوم الإنسان وما يتركه من شعور بانفصال زمن اليقظة وغربته عن زمن النوم وذلك في قول محمود درويش :

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام

فضة . زبد . وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبله . تسترد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت ، لم أسمع دمي من قبل

ينطق باسم عاشقة تنام على دمي ... فتنام ... (١).

لقد ساهمت الصوائت بشكل كبير في إيصال مكونات الشعراء الداخلية إلى المتلقين، إضافة إلى أنها أشبعت رغبة الشعراء في تفرغ أحاسيسهم وتجاربهم المرتبطة بذواتهم ، ذلك أن هذه الأصوات " ليست صفة معزولة وإنما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى وتتشابك فيها على الدوام زوايا كثيرة . وأنها تستوعب مكونات أخرى تدرس في عدة تشكيلات. تدرس مثلاً في البنية الإيقاعية للشعر ، وتدرس أحياناً أخرى في التشكيل الصرفي ، وتدرس كذلك في النظام النحوي ، وفي أبحاث خاصة من التركيب البلاغي أو الاستعاري" (٢)، وبالتالي فإن الصوائت بتمتعها بخاصية المد قادرة على منح المتلقي إدراكات ودلالات أعمق وأكمل ، هذا إلى جانب ما تتمتع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقية ، حيث تترك المجال واسعاً لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة ، وهذا بفضل سعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها (٣).

ثانياً : الأصوات الصامتة ودلالاتها

تعد دراسة الأصوات اللغوية من أكثر الدراسات اهتماماً واكتمالاً عند العرب القدماء، رغم تأخر ظهور المؤلفات في هذا العلم إلى القرن الرابع الهجري ، ولا يعني هذا التأخير إهمالاً لهذا العلم، بل من المرجح أنه كان محفوظاً في صدور العلماء منذ عهد النبي _ صلى الله عليه وسلم _ وذلك بفضل علم التجويد الذي عنى بأصوات القرآن الكريم وإجادة نطقه وأحكام أصواته

(١) انظر : في معرفة النص ، يمني العيد _ منشورات دار الآفاق الجديدة _ ط ١ _ بيروت _ ١٩٨٣ ص ٩٨، ٩٩.

(٢) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٤٦.

(٣) انظر : تأويل الأسلوب _ قراءة حديثة في النقد القديم ، مصطفى السعدني _ مركز الدراسات للطباعة _ منشأة المعارف _ الإسكندرية _ ص ٦٨.

مفردة ومركبة^(٤). وقد انصبت الدراسات الصوتية عند العرب القدماء على الصوائت من حيث مخارجها وصفاتها العامة والخاصة ، دون الإشارة إلى دلالات تلك الأصوات .

وإذا كان القرآن الكريم هو الدافع الأول لدراسة الأصوات اللغوية عند العرب ، فإن النقاد العرب لم يكونوا بمعزل عن النظر إلى تلك الأصوات من حيث استحسانهم للشعر واستكراههم إياها ، ولا أدل على ذلك من استكراه الجاحظ لقول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر .

حيث وجد فيه صعوبة في النطق بسبب تنافر أصواته وبالتالي فإنه من الصعب على الإنسان أن ينشده ثلاث مرات متتالية دون أن يتتعتع أو يتلجلج^(١).

لكن نظرة النقاد العرب للأصوات اللغوية لم تكن واسعة بقدر يجعل منها منهجاً نقدياً ، حيث لم يهتموا " في دراساتهم للموازنات بتقسيم الأصوات إلى مجموعات حسب مخارجها أو صفاتها أو هما معاً . إذ لم تكن دراساتهم في هذا المجال تقوم على الدرس اللغوي النصي المستقصى ، المقارن بين فعاليات الأصوات في اللغة وفعاليتها في الشعر ، بل يمكن القول بأن التلقي كان المقياس الأول ، فكل ما يدركه المتلقي (الراوية والناقد) يسجل ويوصف في اقتضاب دون بحث في علاقته بنظام اللغة"^(٢)، ومن ثم فإن الدراسات الصوتية عند العرب القدماء لم توفر الدلالات المستوحاة من هذه الأصوات وصفاتها ، خاصة وأن الصوت الواحد تختلف دلالاته حسب موقعه من اللفظ " وهذا الاختلاف في موقع الصوت يغير في خصائصه ويؤثر فيه . ومن ثم فإنه ينشأ منه عدة أصوات متباينة في السمع ولهذا تباين استعمال الصوت الواحد في صيغ الكلام ألفاظاً وجمالاً"^(٣).

وللدراسة الصوتية دور كبير في إبراز الوظيفة الصوتية المتمثلة في التمييز بين الوحدات الصوتية ، والتي يترتب على تغييرها في النظام تغيير في الدلالة ، حيث تهتم الدراسة الصوتية بالوحدات الصوتية من حيث كونها صوامت أو صوائت ، كما تهتم بتحليل الملامح الصوتية ، كتكرار صوت بعينه والنظر إليه من حيث كونه ساكناً أو متحركاً ، وبالنظر إلى

(٤) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين الأوائل في الدراسات الصوتية ، محمد حسن باكلا ، _ توجه نحو المستقبل _ بحث لم ينشر _ كوالا لمبور _ ماليزيا _ ١٩٩٦ ص ١٩ .

(١) انظر : البيان والتبيين _ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون _ دار الجيل _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع _ بيروت ٦٥/١ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري _ البنية الصوتية في الشعر ، محمد العمري _ الدار العالمية للكتاب _ مطبعة النجاح الجديدة _ ط ١ _ الدار البيضاء _ ١٩٩٠ ص ٦٨ .

(٣) في صوتيات العربية ، محي الدين رمضان _ مكتبة الرسالة الحديثة _ عمان ص ١٧٨ .

صفاته من حيث الجهر والهمس وغير ذلك من الصفات^(٤)، حيث يتطلب التحليل الصوتي معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، ومن ثم رصد الظواهر الخارجية عن النمط والبحث في دلالاتها فيما يفيد دراسة الأسلوب^(٥).

ويرى الباحث _ استكمالاً لهذا المبحث _ أن يعرج على الصوامت ويدرسها بإيجاز من حيث مخارجها وصفاتها حتى يتمكن من إبراز دلالاتها إن شاء الله تعالى .

أ_ مخارج الصوامت :

الصوامت أو السواكن هي أصوات اللغة العربية كاملة ما عدا الصوائت ، وهي الألف والواو والياء ، وبذلك يكون عدد الصوامت خمسة وعشرين صوتاً ، وعند أغلب العلماء ستة وعشرون بإضافة الألف^(١).

أما مخارج الأصوات فهي ستة عشر مخرجاً على النحو التالي :

- ١- أقصى الحلق : وهو مخرج الهمزة ثم الهاء ، وينسب المحدثون الهمزة إلى الحنجرة ، ويسميها علماء اللغة الغربيون الوقفة الحنجرية ، وتحدث عندهم في بعض الحالات النفسية كالغضب والمفاجأة^(٢)، وقد اعتبر رمضان عبد التواب الهمزة والهاء صوتين حنجريين^(٣).
- ٢- وسط الحلق : وهو مخرج العين والحاء ، ومخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلا أن صوت العين مجهور والحاء مهموس^(٤).
- ٣- أدنى الحلق : وهو مخرج الغين والحاء ، ولا فرق بينهما سوى أن الغين صوت مجهور والحاء صوت مهموس^(٥).
- ٤- أقصى اللسان : ويخرج منه صوت القاف^(٦)، ويتم ذلك عند رفع مؤخر الطبق والتصاقه بالجدار الخلفي للحلق ليسد بذلك المجرى الخلفي ، ورفع مؤخر اللسان حتى يتصل باللهاة

^(٤) انظر : التحليل الألسني للأدب ، محمد عزام _ دراسات نقدية عربية ١٠ _ منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية _ دمشق ١٩٩٤ ص ١٣٢ .

^(٥) انظر : مجلة فصول _ مناهج النقد الأدبي المعاصر _ المجلد الأول _ العدد الثاني _ يناير ١٩٨١ _ مقالة علم اللغة والنقد الأدبي _ عبده الراجحي ص ١١٩ .

^(١) انظر : في صوتيات العربية ص ٧٧ .

^(٢) انظر : في صوتيات العربية ص ٨٣، ٨٢ .

^(٣) انظر : المدخل إلى علم اللغة ، رمضان عبد التواب _ مكتبة الخانجي _ ط ٢ _ القاهرة ١٩٨٥ ص ٥٦ .

^(٤) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٧ .

^(٥) انظر : الأصوات اللغوية ص ٧٦ .

^(٦) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٧ .

والجدار الخلفى للحلق^(٧).

٥- أسفل أقصى اللسان : ويخرج منه صوت الكاف^(١)، وذلك برفع مؤخرة اللسان في اتجاه الطبقة وإصاقه به ، وإصاق الطبقة بالحائط الخلفى للحلق ؛ ليسد بذلك المجرى الأنفى مع عدم اهتزاز الأوتار الصوتية .

٦- وسط اللسان والحنك الأعلى : ويخرج منه الجيم والشين والياء^(٢)، والمقصود بالياء هنا الياء الصامتة وليست الياء الصائتة^(٣).

٧- حافة اللسان وما يليه من الأضراس : وهذا مخرج صوت الضاد الذي جعلته العرب من خصائص لغتهم ، ومن هنا جاء القول عن العربية بأنها لغة الضاد^(٤).

٨- حافة اللسان اللثوي المنحرف : وهذا مخرج صوت اللام ، ويحدث باندفاع الهواء حيث يجد منفذه عند وسط اللسان من جانب واحد ، ويكون طرف اللسان عند ذلك متصلًا بمقدم الحنك عند الغشاء المخطط في موضع يلي موضع صوت الجيم قليلاً ، فوق الضاحك والناص والرباعية والثنية ، ويكون الحنك اللين في وضع ارتفاع ، فيمر الهواء ويهتز له الوتران الصوتيان .

٩- طرف اللسان المنحرف : وهو مخرج صوت الراء ، وهذا المخرج قريب من مخرجى النون واللام إلا أن صفة التكرير التي استحوذها صوت الراء جعلته مميزاً عنهما .

١٠- طرف اللسان الخيشومي : وهذا مخرج صوت النون المتحركة^(٥)، ويحدث هذا الصوت نتيجة اندفاع الهواء من الرئتين حيث يتذبذب الوتران الصوتيان ، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى إذا وصله هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفى محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يسمع^(٦).

(٧) انظر : المدخل إلى علم اللغة ص ٥٤ .

(١) انظر : العربية وعلم اللغة الحديث ، محمد محمد داود _ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع _ القاهرة ٢٠٠١ ص ١١٩ .

(٢) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٨.

(٣) انظر : المدخل إلى علم اللغة ص ٥٣ .

(٤) انظر : في صوتيات العربية ص ١٢١ .

(٥) انظر : في صوتيات العربية ص ١٢٤_١٢٩_١٣٢ .

(٦) انظر : الأصوات اللغوية ص ٦١ .

- ١١ - بين طرف اللسان وأصول الثنايا العليا : وهو مخرج الطاء والذال والتاء^(١) ، وقد أطلق محي الدين رمضان على مخرج هذه الأصوات المخرج الأسنانى الشديداً^(٢) .
- ١٢ - المخرج الأسنانى الصفيري : وهو مخرج لثلاثة أصوات هي الصاد والزاي والسين .
- ١٣ - بين طرف اللسان وأطراف الثنايا : وهذا مخرج أصوات الطاء والذال والتاء^(٣) ، وقد أطلق محي الدين رمضان اسم المخرج الأسنانى الرخو على مخرج هذه الأصوات ، واعتبرها مؤاخية لأصوات المخرج الأسنانى الشديداً^(٤) .
- ١٤ - المخرج الأسنانى الشفوي : وهذا مخرج صوت الفاء ، ويتم حدوثه باندفاع الهواء حتى موضع خروجه ، وتكون الثنايا العليا ملاصقة لباطن الشفة السفلى ، والحنك اللين مرتفع ويمر الهواء من الفتحة الحنجرية دون عائق ، فينفذ من بين الثنايا وموضعها من الشفة دون أن يتحرك الوتران ويسمع صوتها متفشيماً^(٥) .
- ١٥ - المخرج الشفوي : وتخرج منه أصوات ثلاثة هي على التوالي الباء والميم والواو الصامتة^(٦) .
- ١٦ - المخرج الخيشومي الأنفى : وهو مخرج النون الخفيفة^(٧) .
- وقد تعمد الباحث التوثيق من الكتب الحديثة حيث اعتمدت الوسائل العلمية المتطورة في تحديد تلك المخارج ، خاصة أن الموضوع الأهم هو دلالة الأصوات .

(١) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٨.

(٢) انظر : في الصوتيات العربية ص ١٣٧ .

(٣) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٨.

(٤) انظر : في صوتيات العربية ص ١٥٠ .

(٥) انظر : في صوتيات العربية ص ١٥٧ .

(٦) انظر : في صوتيات العربية ص ١٦٠ .

(٧) انظر : مساهمة اللغويين المسلمين ص ٨.

ب _ صفات الصوامت :

١ - الجهر والهمس : وهما صفتان نقيضتان ، فالجهر يحدث حين يقترب الوتران الصوتيان من بعض فتضيق فتحة المزمار ولكنها تسمح بمرور النفس خلالها ، وعند اندفاع الهواء خلال الوترين وهما في وضعهما السابق يهتران اهتزازاً منتظماً ، محدثين صوتاً موسيقياً^(١)، أما الهمس فهو عكس الجهر، حيث يمر الهواء دون أن يهتر الوتران الصوتيان ، وبالتالي فلا يسمع لهما رنين حين النطق بهما .

والصوامت المجهورة في اللغة العربية ثلاثة عشر صوتاً كما دلت عليها التجارب الحديثة وهي الباء و الجيم و الدال و الذال و الراء و الزاي و الضاد و الطاء و العين و الغين و اللام و الميم و النون .

أما الصوامت المهموسة فهي اثنا عشر صوتاً هي التاء و الثاء و الحاء و الخاء و السين و الشين و الصاد و الطاء و الفاء و القاف و الكاف و الهاء^(٢).

٢ - الشدة والرخاوة : ويقصد بالشدة خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب انحباسه عند المخرج ، حيث يكون اعتراض الزفير عند المخرج اعتراضاً تاماً ، والأصوات الشديدة هي الباء و التاء و الدال و الطاء و الضاد و الكاف و القاف .

أما الرخاوة فيقصد بها خروج الصوت مستمراً في صورة تسرب للهواء محتكاً بالمخرج، بمعنى أن اعتراض المخرج للهواء الزفير يكون اعتراضاً متوسطاً .

والأصوات الرخوة هي السين و الزاي و الصاد و الشين و الذال و الثاء و الطاء و الفاء و الهاء و الحاء و الخاء و العين .

وهناك أصوات مائعة تخرج دون انفجار أو احتكاك وهي اللام و النون و الميم و الراء^(٣).

٣ - الإطباق والانفتاح : والإطباق هو انطباق اللسان على الحنك الأعلى عند نطق بعض الأصوات وحصر الصوت بين اللسان والحنك ، والأصوات المطبقة هي الصاد و الضاد و الطاء و الطاء^(٤).

(١) انظر : الأصوات اللغوية ص ٢١ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ٢٢ .

(٣) انظر : الأصوات اللغوية ص ٢٥، ٢٤ والعربية و علم اللغة الحديث : ص ١٢٣ .

(٤) انظر : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، عبد العزيز الصيغ _ دار الفكر المعاصر _ ط ١ _ بيروت _ دار الفكر دمشق

_ ٢٠٠٠ _ ص ١٣٢-١٣٤ .

أما الانفتاح فهو عكس الإطباق ، ويقصد به عدم رفع مؤخر اللسان نحو الحنك الأقصى متأخراً نحو الجدار الخلفي للحلق عند النطق بالصوت^(١).

٤ - الاستعلاء و الاستفال : إن معيار الاستعلاء هو نفس معيار الإطباق ، ومعيار الاستفال هو نفس معيار الانفتاح ، وإنما يفرق بينهما وضع اللسان حيث يكون في الإطباق منطبقاً على الحنك الأعلى ، أما في الاستعلاء فيرتفع دون أن ينطبق ، وحروف الاستعلاء هي الخاء و الصاد والصاد و الطاء و الظاء و الغين والقاف^(٢).

أما الاستفال فهو انخفاض أقصى اللسان عند النطق بالصوت إلى قاع الفم وله باقي الأصوات عدا أصوات الاستعلاء^(٣).

٥ - الترخيم والترقيق : الترخيم هو تغليظ الصوت ، وتنتج هذه الصفة عن صفتي الاستعلاء والإطباق ، فجميع أصوات الاستعلاء والإطباق مفخمة وهي الخاء و الصاد و الضاد والطاء والطاء و الغين و القاف و إضافة إلى صوت الراء في مواضع وصوت اللام في مواضع^(٤).

أما الترقيق فهو ضد الترخيم ، ويضم باقي الأصوات العربية عدا أصوات الترخيم^(٥).

٦ - الإذلاق والإصمات : والإذلاق يطلق على الأصوات التي تخرج من طرف اللسان ومن طرف الشفة وهي الباء و الراء و الفاء و اللام و الميم والنون^(٦).

أما الإصمات فهو ثقل نسبي في النطق بأصوات العربية المتبقية بعد أصوات الإذلاق ، ومعروف في اللغة العربية أن شيوخ الأصوات المذلة أكبر من شيوخ الأصوات المصمته ، كما أنه من المعلوم أنه لا تنفرد كلمة عربية رباعية أو خماسية بأصوات الإصمات ، وإنما يجب أن يكون فيها صوت من أصوات الذلاقة ، وعليه قال اللغويون بعجمية كلمة عسجد^(٧).

١ - الصفير : وهو صوت يسمع عند نطق ثلاثة أصوات ، حيث يضيق مجرى الهواء بصورة كبيرة عند مخرجها ؛ فتحدث عند النطق بها صفيراً عالياً ، وأصواته هي الصاد و السين والزاي^(١).

(١) انظر : علم اللغة العام ص ١٣٢-١٣٤.

(٢) انظر : العربية وعلم اللغة الحديثة ص ١٢٦.

(٣) انظر : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ص ١٤٣.

(٤) انظر : العربية وعلم اللغة الحديث ص ١٢٦، ١٢٧.

(٥) انظر : العربية وعلم اللغة الحديث ص ١٢٧.

(٦) انظر : العربية وعلم اللغة الحديث ص ١٢٧.

(٧) انظر : العربية وعلم اللغة الحديث ص ١٢٦.

(٨) انظر : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ص ١٥٧.

٢- التكرير : وهو صوت يتكون نتيجة تكرار ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً ،
والصوت المكرر هو صوت الراء^(٢).

٩- الاستطالة والتفشي : والمقصود بذلك أن في صوتي الضاد والشين استطالة وانبساطاً يقربان
بهما من مخارج غيرهما من الأصوات ، بحيث تصلهما بمخرج الطاء والظاء وأختيهما وبالتالي
يجوز إدغامها فيهما^(٣).

كان هذا استعراضاً سريعاً لمخارج الصوامت وصفاتها ، وإنما أراد الباحث من هذا
الاستعراض أن يقف على دلالات الأصوات ، وذلك باعتبار أنه لا يمكن الوصول إلى دلالة
الأصوات إلا إذا ربطت بصفات العامة كالجهر والهمس والشدة والرخاوة أو بصفات الخاصة
كالإطباق والاستطالة والتفشي ، أو ما تتميز به بعض الأصوات عن الأخرى كالانحراف
والتكرار^(٤)، إضافة إلى أن هناك علاقة واضحة بين الأصوات والطبيعة البشرية ، فساكن البادية
يميلون إلى الأصوات الشديدة سريعة النطق ، لأنها تلائم غلظ طباعهم، على خلاف أهل المدن
والحضر الذين يميلون في كلامهم إلى الأصوات الرخوة اللينة التي تتسجم مع واقع بيئتهم
وطبيعتهم^(٥)، وبالتالي فإن أي إيقاع لغوي يقوم على الصوت فالكلمة فالجملة ، وعليه فإن
الصوت يظل بمثابة مفتاح التأثيرات ، حيث يكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما
يسبقه^(٦)، ويرى مصطفى السعدني أنه " لم يعن علماء العربية من كل حرف أنه صوت ، وإنما
عناهم من صوت الحرف أنه معبر عن غرض في سياق وأن أصوات الكلمة العربية حينما
تخصص في إطار التركيب يستقل كل صوت من أصواتها ببيان معنى خاص ما دام يستقل
بإحداث صوت معين ، وكل صوت له ظل وإشعاع"^(٧)، وهذا ما أكده محمد عزام الذي رأى أن
" أصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رموزية خارجية ، وإن هذه العناصر لا تصاحب المعنى
فحسب ، بل لها في ذاتها معنى مستقل "^(٨)، ولكن هذا لا يعني أن للصوت بمعزل عن السياق
قيمة دلالية ، لأن الصوت لا يحمل دلالة ذاتية كاملة فيه ، ولكن يحتاج إلى سياق معين يشحنه
ببعد دلالي من خلال موقعه في هذا السياق^(٩)، فالفاعل قائم ومستمر بين التشكيل الصوتي

(٢) انظر : علم اللغة العام _ الأصوات ص ١٢٩.

(٣) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ١٩.

(٤) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٣٦.

(٥) انظر : تأويل الأسلوب ص ٦٨.

(٦) انظر : تأويل الأسلوب ص ٣٤.

(٧) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ص ٥٢.

(٨) التحليل الألسني للأدب : ص ١٣٠.

(٩) انظر : البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ص ٥٤.

والسياق "بمعنى أن السياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله ، وقد يؤدي إلى تغييره أو يوجه تصورنا له . وبدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه _ كما هو الحال في القول بالصفات الصوتية _ يصبح ذا وجه رمزي معقد أو يوضع تحت ضوء جديد . ولذلك ينبغي ألا نهمل التغيير في الاتجاه الذي يحدث عادة عن نشاط المعنى أو السياق" (٣).

وبهذا المفهوم للدلالة المستوحاة من الصوت ، يرى الباحث أنه لا جدوى من الدلالات التي ذكرها العلايلي (٤) للأصوات العربية بمعزل عن السياق ، حيث أعطى لكل حرف عربي معنى مستقلاً ، فالهمزة عنده تدل على الجوفية ، والباء تدل على بلوغ المعنى في الشيء والتاء تدل على الاضطراب في الطبيعة ، وهكذا لباقي الحروف ، ولكن ما هي القرينة التي أوجبت مثل هذه الدلالات لتلك الحروف ؟ وإذا كانت هناك قرينة فإن الكلمة الواحدة المكونة من ثلاثة أحرف ستحمل ثلاث دلالات متباينة ، لكل حرف دلالاته الخاصة ، وقد تتضارب دلالة حرفين مشتركين في كلمة واحدة وربما أكثر من حرفين .

أما رشيد الخوري ، فقد رأى أن تسمى اللغة العربية بلغة الحاء بدلاً من لغة الضاد باعتبار أن حرف الضاد خص بالشؤم ، حيث يصم جبين كل لفظه بمكرهة ، واستدل على ذلك بالألفاظ ضجر ، ضر ، ضير ، ضجيج ، ضياع ، ضوضاء ، ضلال ، ضنك ، ضيق وغيرها (٥)، لكن الباحث يورد في المقابل كلمات فيها حرف الضاد تتناقض رأي الخوري نحو : ضمد ، ضمير ، ضحك ، ضرع ، ضوء ، ضياء ، ضحى وغيرها من الألفاظ التي لا تحمل معنى التشاؤم .

وقد علل الخوري سبب اقتراحه لتسمية اللغة العربية بلغة الحاء لما رآه في حرف الحاء من دلالة " تكاد تحتكر أشرف المعاني وأقواها : حب ، حق ، حرية ، حياة ، حسن ، حركة ، حكمة ، حلم ، حزم " (٦)، وإذا انطبق كلام الخوري على ما أورد من أمثلة ، فإن الباحث يوافق العقاد في رده اللطيف على اقتراح الخوري ، والذي رأى فيه أن حرف الحاء وإن دل في كثير من الأحيان على السعة حين يلفظ الفم بكلمات الارتياح ، السماح ، الفلاح ، النجاح ، الفصاحة ، السجاجة ، الفرحة ، المرح ، الصفح ، الفتح ، التسبيح والترويح ، وذلك بفضل الراحة في نطقه وسهولة مخرجه ؛ إلا أن هذا لا يمنع أن يتناقض معنى السعة وحرف الحاء إذا تبع هذا الحرف

(٣) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٤٥ .

(٤) انظر : تهذيب المقدمة اللغوية ص ٦٤، ٦٣ .

(٥) انظر : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ص ٤٣ .

(٦) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب : ص ٤٣ .

حرف آخر مثل الجيم الساكنة ، والتي تعطي معنى الحجر والتععيد ، وكذلك الباء الساكنة بعد الحاء في كلمة مثل الحبس فإنها تلغي معنى السعة^(١).

وقد خلص العقاد إلى أربع نتائج يعني الباحث منها ما أورده من أن العبرة بموقع الحرف من الكلمة وليس بمجرد دخوله في تركيبها^(٢)، وهذا ما يؤكد أن الصوت بمفرده لا قيمة دلالية له ، وأن دلالته تأتي من خلال ارتباطه بغيره من الأصوات ، ومن خلال موقعه في الكلمة ومن ثم في السياق .

وقد يشيع استعمال صوت أو أكثر من الأصوات في سياق معين ؛ ليحمل بذلك دلالة يعمل السياق على إبرازها ، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فإما " يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكد التكرار. وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه "^(٣)، ويرى إبراهيم أنيس أن " تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه "، فالتكرار المعتدل يزيد الموسيقى حسناً وجودة ، وذلك كالموسيقى التي تتردد فيها أنغام معينة في مواضع خاصة من اللحن فتزداد بهذا التردد جمالاً وحسناً ، فتكرار الحروف لا يكون قبيحاً إلا إذا وقعت عليه المبالغة ، أو كان الصوت المكرر عسير النطق^(٤).

وللأصوات وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته ، وذلك أن اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد ، فشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الفخر ، وشعر الطبيعة ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك ، ومن هنا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين " أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان "^(١).

(١) انظر : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ص ٤٧،٤٦.

(٢) انظر : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ص ٤٨.

(٣) مقالات في الأسلوبية ، منذر عياش _ منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٠ ص ٨٢.

(٤) انظر : موسيقى الشعر ص ٤١.

(١) موسيقى الشعر : ص ٤٣.

وللوقوف على الدلالات المستوحاة من الأصوات يمكن الرجوع إلى الشعر ، وخاصة المعاصر منه ، حيث عني الشعراء المحدثون بظاهرة تكرار الأصوات حين أيقنوا أن هذا التكرار يشحن نصوصهم بطاقات النغم الصوتي بصورة تجعل حركتها تتسجم وحركة المعنى^(٢) .

فهذا منذر عياش يرى في قول ابن زيدون :

أضحى التتائي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

تكراراً لحرف الألف تسع مرات ، والنون ثماني مرات ، والباء ثلاث مرات ، والتاء ثلاث مرات ، مما يضفي تشكيلاً صوتياً للصورة السمعية وأثراً في نفس المتلقي^(٣) .

أما أستاذنا الدكتور عبد الخالق العف فقد تتبع قصيدة " ولا شيء يبقى لفدوى طوقان،

التي تقول فيها :

معاً نحن هذا المساء وتطويك

عني غداً ضراوة هذي الحياة

ستقصيك عني بحار

وهيهات بعد أراك

سأجهل دوماً إلى أين أفضي

مسيرك أي اتجاه

أخذت وأي مصير خفي

حثت إليه خطاك

ستمضي وسارق كل جميل

وغال لديك سيسرق

هذي الهناءة منا

ويفرغ منها يدينا

وقد لفت حرف الهاء انتباه أستاذنا العف ، ورأى فيه " انسجاماً مع النغم وراحة في

النفس وتخفيف حالة الأسى التي تهيمن على النص ، فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد

(٢) انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٢٤٥ .

(٣) انظر : مقالات في الأسلوبية ص ٨٢ .

عضلي ، وتفرغ الشاعرة آهاتها المتتالية وزفرائها الحرة عبر ترديدها حرف الهاء ، خاصة إذا كان مردوفاً بالألف (الحياة ، اتجاه)^(١).

كما استطاع العف أن يلمس دلالة صوت الشين في قصيدة " عاد " لسميح القاسم ، والتي يقول فيها :

عاد من رحلة الفصول

بالأناشيد والوعود

ويشيعون أنه كان أيامها يقول

في شوق الدجى أعود

ويشيعون أنهم

سمعوا في الدجى عويل

وعواء من الحدود

من ترى يعرف القتيل

يرى أستاذنا العف أن تكرر صوت الشين في أربعة أسطر متتالية ، خلق تواليًا نغمياً بإسهام من الصوائت الثلاثة ، والتي عملت على علو إيقاعها لإمكان مد الصوت فيها ، كما رأى في صوت الشين انسجاماً مع حالة الوشاية والإشاعة والوشوشة الخافتة في النص^(٢) ويرى الباحث أن تكرر حرف الدال ثماني مرات في هذه القطعة الشعرية ساهم في إضفاء تلك الدلالة، فالوعود تنسجم مع الإشاعة ، وتكرر الدجى مرتين ينسجم مع الوشوشة التي تتطلب السر والكتمان ، والعود في شقوق الدجى ينسجم مع حالة الخوف من الوشاية .

أما صوت السين الرخو المهموس فقد استطاع أستاذنا العف أن يلمس فيه حالة التجسس التي تتطلب الهمس والسرية في قصيدة المطاردة للشاعر معين بسيسو والتي يقول فيها :

جاسوس يتعقب جاسوساً

والجاسوسان خلفهما جاسوسان

والأربعة جواسيس خلفهم أربعة جواسيس

(١) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : ص ٢٤٨.

(٢) انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٢٥٠.

حتى ظهر الإنسان

هذا المنديل من الورق هو الجاسوس عليه

حين يسير ويفتح للشمس

ذراعيه وعينييه

فالأذن اليمنى تتجسس وتسجل

ما تسمعه الأذن اليسرى

والأذن اليسرى

تتجسس وترصد

ما تسمعه الأذن اليمنى

فانتشار صوت السنين بهذا الشكل ، أضفى على القصيدة جواً هادئاً ينسجم وحالة التجسس التي تتطلب الهدوء والحذر ، وبذلك يكون صوت السنين قد استطاع أن يشحن القصيدة بالنغم الهادئ الذي ينسجم ودلالة النص⁽¹⁾.

أما صوت الكاف ، ذلك الصوت الانفجاري الشديد، والذي ينتج عن انحباس النفس لحظة النطق به ثم اندفاعه دفعة واحدة ، فلا شك أنه يلائم حالة المكبوت المقهور ، الذي ينفجر فجأة كالبركان ، وقد درس العف دلالة هذا الصوت في قصيدة " وراء متاريس دمشق " للشاعر معين بسيسو والتي يقول فيها :

لو كان لي وطن

لكان لي كفن

لو كان عندكم دموع

لكنكم بلا دموع

فليبدأ الحصار

ولتبدأ المطاردة

ولتضربوا بالمنجنيق

⁽¹⁾ انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٢٥٤.

وجه هذه القصيدة

أيتها الصواعق الشديدة

برغم الزلزال أين أنت ؟

من سيشتري بوردة الطوفان

هذه القصيدة ؟

انتشر صوت الكاف في القطعة السابقة سبع مرات في أربعة أسطر شعرية ، لينسجم ذلك مع حالة الشاعر الذي يعيش مكبوتاً مقهوراً ، فتنفجر أحاسيسه مرة واحدة انفجار صوت الكاف ، ليعبر بذلك عن ثورته العارمة وانفجاره الوشيك^(١) .

لكن المتفحص للقطعة السابقة يشعر بالعنف المنبعث من أصوات الصاد ، الطاء ، الضاد ، الجيم والقاف المتكررة ، خاصة مع ارتباطها بكلمات تدل على العنف مثل الحصار ، المطاردة ، تضربوا بالمنجنيق ، الصواعق ، الطوفان ، وإذا كان صوت الكاف أقرب الأصوات إلى القاف ، فإن ما ذكره إبراهيم أنيس بأن أنسب الحروف للمعاني العنيفة هي الخاء ، القاف ، الجيم ، الضاد ، الطاء ، الظاء والصاد ينسجم تمام الانسجام مع المقطوعة السابقة ، حيث يرى أنيس أن تلك الأصوات " إذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستنبح ، أو مما تنطبق عليه ضوابط تتأفر الحروف مجتمعة ، أحسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف "^(٢) .

لا شك أن القصيدة أي قصيدة تقوم بالدرجة الأولى على الأصوات التي تشكل الكلمات

" فالكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياء ، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى ، فهي مبنية بناء مزدوجاً ، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً "^(٣) .

لقد أدى الجانب الصوتي دوراً كبيراً في إضفاء الدلالة على الكلمات ، حيث نظر

المحدثون إلى بناء الكلمات كأصوات أكثر منها كمعان ، ورأوا أن التكتيف الذي يلمسه المتلقي

" في أي قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات ومن هنا كان حكمهم : بأن الشعر ينقل قبل أن يفهم ، أي يستطيع أن يؤثر في الأذان عن طريق العمق في سحره الصوتي "^(١) ، وبالتالي

(١) انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٢٥٣

(٢) انظر : موسيقى الشعر ص ٤٣ .

(٣) تأويل الأسلوب : ص ٦١ .

فإن الشعراء قد وجهوا عنايتهم إلى اختيار الأصوات التي تتلاءم وطبيعة خطابهم الشعري ، بحيث يلمس المتلقي الدلالات الكامنة في نفس الشاعر من خلال توظيفه المناسب للأصوات المكونة لبنائه الشعري .

ثالثاً : المقطع ودلالاته

يعتبر الصوت اللغوي العنصر الأول في تشكيل اللغة ، وذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم حتى تتألف الكلمات التي تشكل الوحدات الدلالية ، ومن ثم ترتبط هذه الكلمات عبر نظام النحو لتشكل اللغة التي يتداولها الناس فيما بينهم .

ولكن تبقى هناك ثمة مرحلة بين الصوت والكلمة ، فإذا كان الصوت يمثل المرحلة الأولى في تكوين اللغة ؛ فإن المقطع يأتي في المرحلة الثانية متوسطاً بين الصوت والكلمة^(٢) .

وتتكون الكلمة من مقطع واحد أو من مقاطع عدة وثيقة الاتصال ، ومنسجمة مع بعضها البعض ، حيث يصعب انفصامها أثناء النطق ، بل تبقى مميزة في السمع ، ويساعدها على هذا التمييز استقلالها في المعنى الذي تحمله في لغتها^(٣) ، وتتميز كل لغة من لغات العالم بنظام مقطعي خاص ، يتضح بناء على قيمها وقوانينها الصوتية^(٤) ، وللوقوف على دلالة المقاطع العربية ، كان لا بد من التعرف على هذه المقاطع ودراستها .

تعريف المقطع :

المقطع في اللغة هو الآخر أو الخاتمة ، ومقطع كل شيء آخره ، حيث ينقطع كمقاطع الرمال والأودية الحرة^(٥) .

أما المعنى الاصطلاحي للمقطع ، فيبدو أن الفارابي هو أول من ذكره في قوله : " كل حرف غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى (المقطع القصير) ، والعرب يسمونه المتحرك "^(١) ، وقد جاء في تعريفات أحمد مختار عمر للمقطع بأنه " تتابع من الأصوات الكلامية ، له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية (بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النبر والنغم الصوتي) تقع بين حدين أدنيين من الإسماع "^(٢) ، أما رمضان عبد التواب فعرف المقطع

(١) تأويل الأسلوب : ص ٦١ .

(٢) انظر : دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ، يحيى عباينة _ دار الشروق للنشر والتوزيع _ ط ١ _ عمان _ ٢٠٠٠ ص ١٣ .

(٣) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٣ .

(٤) انظر : من وظائف الصوت اللغوي ، أحمد كشك _ ط ١ _ ١٩٨٣ ص ٢١ .

(٥) انظر : لسان العرب (قطع) ٢٧٨/٨ .

(١) المصطلح الصوتي : ص ٢٧٤ .

(٢) دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار عمر _ عالم الكتب _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٨١ ص ٢٤١ .

بأنه " كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ، يمكن الابتداء بها والوقوف عليها " (٣) ، وقد عرفه يحيى عباينة بأنه " مجموعة من الأصوات التي تمثل قواعد صوتية مكونة من أصوات صامتة تتلوها قمة مكونة من أصوات العلة " (٤) .

وقد قسم إبراهيم أنيس المقاطع الصوتية إلى قسمين : أحدهما متحرك وهو الذي ينتهي بصائت ، والآخر ساكن وهو الذي ينتهي بصامت (٥) ، ويسميان أيضاً بالمقطع المفتوح والمقطع المغلق على الترتيب (٦) ، أما أحمد مختار عمر ، فقد قسم الأصوات من حيث وظيفتها في المقطع إلى قسمين : القسم الأول ويشمل الأصوات المقطعية والتي تمثل مركز القمة في المقطع ، والقسم الثاني الأصوات غير المقطعية وهي التي تكون مهمشة وتمثل مركز الحاشية في المقطع (٧) ، ويرجع هذا التقسيم إلى نسبة الوضوح السمعي للصوت ، فقمة المقطع يحتلها الصوت الأكثر إسماعاً ، أما الصوت الأقل إسماعاً فيكون بمركز التابع أو الوادي (٨) .

وتنقسم الأصوات من حيث كونها مقطعية أو غير مقطعية (٩) إلى ثلاثة أنواع :

١ - الأصوات التي لا تقع إلا قمة في المقطع ، ولذا فهي أصوات مقطعية دائماً ، وهذه الأصوات هي العلل الواسعة التي تحتل المرتبة الأولى في قوة الإسماع ووضوحه وهي التي تكون في الموضعين ٤ و ٥ في مقياس جونز لأصوات اللين بشكل عام ، والموضع رقم ٢ بالنسبة لمقياس الصوائت العربية .

٢ - الأصوات التي لا تقع إلا هامشاً في المقطع فهي غير مقطعية دائماً ، وتضم الأصوات الأقل إسماعاً ، وهي السواكن الوقفية المهموسة .

٣ - الأصوات التي تصلح للحاليتين ، وذلك بناء على درجة إسماع مصاحباتها من الأصوات ، وهذا النوع هو الأكثر من حيث العدد .

ويتضح مما سبق أن الصوت لا يمكن وصفه بالمقطعي أو غير المقطعي إلا من خلال وضعه في سياق معين ، ذلك أن هذه الصفة لا تكون ملازمة للصوت وإنما تنشأ عن مقارنته بما يصاحبه من الأصوات ، وإذا كان هذا الرأي ينطبق على كثير من اللغات ، فإن لغتنا العربية

(٣) المدخل إلى علم اللغة : ص ١٠١ .

(٤) دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية : ص ١٥ .

(٥) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣١ .

(٦) انظر : دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ص ١٦-١٨ .

(٧) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٤٨ .

(٨) انظر : موسيقى الشعر ص ١٤٦ .

(٩) انظر : في ذلك دراسة الصوت اللغوي ص ٢٤٩ ، ٢٥٠ .

تخالفه ، وبذلك يمكن تمييز الصوت فيها بالمقطعي من عدمه دون وضعه في السياق ؛ لأن موقع القم في المقطع العربي يقتصر على العلل ، فيما يقتصر موقع الهامش على الأصوات الساكنة ، وهذا ما يعلل مطابقة عدد المقاطع بعدد العلل الموجودة في الحدث الكلامي في اللغة العربية^(١).

النظام المقطعي في اللغة العربية :

تختلف اللغات في أشكال المقاطع التي تستخدمها ، فلكل لغة مقاطع معينة تكثر فيها وقد تكون منعدمة في لغات أخرى .

أما في اللغة العربية فقد تعددت المقاطع وتنوعت بما ينسجم مع أصواتها ، فهناك المقطع القصير وهناك الطويل ، وهناك المقطع المفتوح والآخر المغلق ، وقد تشيع بعض هذه المقاطع في اللغة العربية ، ويندر استعمال البعض الآخر إلا بشروط فونولوجية خاصة^(٢).

وعلى الرغم من أن أحمد مختار عمر يرى أن مقاطع اللغة العربية ثلاثة فقط ، وأنه عن طريق إطالة العلة تصبح ستة حين يرمز لليلة الطويلة برمزين^(٣) ، إلا أن معظم الأصواتيين على أن مقاطع اللغة العربية خمسة وهي :

١ - المقطع الثنائي القصير المفتوح : ويتكون هذا المقطع من صوت صامت تتلوه حركة قصيرة، ويعتبر من المقاطع الشائعة في اللغة العربية^(٤)، ويرمز له بالرمز (س ع)^(١)، ومثاله مكونات الفعل كَتَبَ ومكونات الفعل ضَرَبَ ، حيث يتكون كل منهما من ثلاثة مقاطع ثنائية قصيرة مفتوحة .

٢ - المقطع الثنائي الطويل المفتوح : ويتكون هذا المقطع من صوت صامت تتلوه حركة طويلة أي حرف لين ، ويرمز له بالرمز (س ع ع)^(٢)، ويعتبر هذا المقطع من المقاطع الجائزة في اللغة العربية ، حيث يشكل مساحة لا بأس بها من المقاطع العربية ومثاله (يا) و (لا) .

(١) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٥٠.

(٢) انظر : دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ص ١٦.

(٣) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٥٦.

(٤) انظر : دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ص ١٦.

(١) اختار الباحث هذا الرمز لأنه الأكثر تداولاً في كتب الأصوات ، على اعتبار أن حرف السين يرمز للساكن وحرف العين يرمز لليلة ، وقد اختار بعض الأصواتيين رموزاً أخرى ، فيحیی عبابنة اختار في كتابه دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية أن يرمز لهذا المقطع بالرمز (ص ح ق) على اعتبار أن

(ص) ترمز إلى الصامت و (ح ق) ترمز إلى الحركة القصيرة ، في حين اكتفى أحمد كشك في كتابه من وظائف الصوت اللغوي بالرمز (ص ح) ، ومثله تمام حسان في كتابه اللغة العربية معناها وميناه.

(٢) رمز عبابنة لهذا المقطع بالرمز (ص ح ط) أي صامت وحركة طويلة ، في حين رمز له أحمد كشك بالرمز (ص ح ح) .

٣- المقطع الثلاثي القصير المغلق : ويتكون هذا المقطع من صوت صامت تتلوه حركة قصيرة فصوت صامت آخر ، ويرمز له بالرمز (س ع س) ، ومثاله في العربية (لم) و (لن) و (عن) ، ويعتبر هذا المقطع إضافة إلى المقطعين السابقين من المقاطع العربية الشائعة والتي تكون الأكثرية من الكلام العربي خلافاً للنوعين التاليين ، فهما قليلا الشبوع ولا يكونان إلا حين الوقف في آخر الكلمات^(٣).

٤- المقطع الثلاثي الطويل المغلق : ويتكون هذا المقطع من حرف صامت تتلوه حركة طويلة فحرف صامت ، ويرمز له بالرمز (س ع ع س) ، وكما سبق وأشار الباحث إلى أن هذا المقطع قليل الشبوع ولا يعمل به إلا أن يكون آخر الكلمة وعند الوقف ، ومثاله مقطع (مان) من كلمة زمان ، وكلمة (ريم) عند الوقف عليها^(٤).

٥- المقطع الرباعي القصير المغلق بصامتين : ويتكون هذا المقطع من حرف صامت تتلوه حركة قصيرة فحرفان صامتان ، ويرمز له بالرمز (س ع س س) ، ويعتبر هذا المقطع من أقل المقاطع شيوعاً في اللغة العربية ، ولا يأتي إلا في أواخر الكلمات الساكنة الوسط حين الوقف عليها نحو (بنت) و (لحم)^(٥).

وفي حين أهمل المقطع السادس المرموز له بالرمز (س ع ع س س) ومثاله كلمة ضالّ وراذّ ، فقد زاد تمام حسان مقطعاً جديداً لم أجده عند غيره من اللغويين رمز له بالرمز (ص) ، وهو يعادل الرمز (س) في البحث ، وقد خصه حسان بالحرف الصحيح المشكل بالسكون ، واعتبره المقطع الأقصر ، ومثله بسين الاستفعال^(١) ، وقد عارض أحمد كشك وجود هذا المقطع في العربية الفصحى ، وعلل معارضته بأن " بداية هذا المقطع لن تتحقق إلا حين الوصل ، حيث يعتمد المقطع على ما قبله وما بعده ليشكل نمطاً مقطعيّاً آخر"^(٢) ، وعلى الرغم من أنه وجد قبولاً لهذا المقطع في العامية ؛ إلا أنه فضل الإبقاء على المقاطع الخمسة للغة العربية دون النظر إلى غيرها^(٣).

دلالة المقاطع العربية :

(٣) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٤ .

(٤) انظر : من وظائف الصوت اللغوي ص ٢٣ .

(٥) انظر : دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ص ١٥ .

(١) انظر : اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان _ عالم الكتب _ ط٣ _ القاهرة _ ١٩٩٨ ص ٦٩ .

(٢) من وظائف الصوت اللغوي : ص ٢٣ .

(٣) انظر : من وظائف الصوت اللغوي ص ٢٤ .

على الرغم من إغفال اللغويين القدماء لدراسة المقاطع الصوتية بالشكل الذي عرض له اللغويون المحدثون ؛ فإنهم لم يكونوا بمعزل عن دراسة هذه الظاهرة ؛ " لأن حديثهم عن التفعيله وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطرأ عليها من زحافات وعلل لا يبتعد كثيراً عن دراسة المقطع"^(٤)، وإذا كان هناك ثمة جدل حاد بين اللغويين حول أهمية المقطع في التحليل اللغوي ، وإنكار بعض اللغويين لأهمية المقطع في دراسة أبعاد الوحدات الكلامية ، إلا أن التجارب العلمية الحديثة أثبتت أن هناك نبضة منفصلة من الضغط تحدثها عضلات الصدر عند كل مقطع^(٥)، وقد قام مارشال Marichelle رئيس مدرسة تعليم الصم في باريس بتجارب قائمة على التسجيلات الفوتوغرافية لحركة الكلام ، خلص منها إلى أن المقطع هو الأساس ، وبناء على ما تقدم فإن المقطع لم يعد " ظاهرة صوتية لا حدود لها " ويات من المؤكد أن " تجميع الفونيمات في مقاطع مجرد اصطلاح دون تحقيق موضوعي " اعتقاد خاطئ لا أساس له من الصحة^(٦).

وقد حرص بولنجر Bolinger على تأكيد أهمية المقطع ، وذلك من خلال الحيوية التي يمنحها المقطع للفونيمات ، ذلك أنها تنطق على شكل تجمعات " فصفاها وخصائصها وكيفية انتظامها في مقاطع ، تعتمد على طبيعة المقطع وتشكيلاته"^(١).

وإذا كان للتمييز بين الوحدات الصوتية الأولية من حيث صفاها وتكرارها وظيفه دلالية؛ فإن لاستخدام المقاطع الصوتية دوراً " في تلوين الخطاب بألوان مختلفة باختلاف أنظمتها من حيث التكرار والتجانس والإيقاع"^(٢)، وهذا ما يفرض تحديد المقاطع الصوتية لكل لغة بما يتناسب وبنيتها الصوتية وخصائصها ومميزاتها وسنن أهلها في التلفظ بها تعبيراً عن حاجاتهم المادية والمعنوية^(٣).

يقول ذو الرمة :

وقفت على ربع لمية ناقتي فما زلت أبكي عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبته تكلمني أحجاره و ملاعبه

(٤) فصول _ المجلد الأول _ العدد الثاني يناير ١٩٨١ _ مناهج النقد الأدبي المعاصر _ الجزء الأول _ مقالة علم اللغة والنقد الأدبي _ عبده الراجحي ص ١٢٠.

(٥) انظر : التنوعات اللغوية _ سلسلة الدراسات اللغوية ٤ ، عبد القادر عبد الجليل _ دار صفاء للنشر والتوزيع _ ط ١ _ عمان ١٩٩٧ _ ص ٧٣.

(٦) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٣٨.

(١) انظر : التنوعات اللغوية ص ٧٤.

(٢) التحليل الألسني للأدب : ص ١٣٢.

(٣) انظر : علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا ص ١٠٣.

إلى جانب دلالة الأصوات المستخدمة في هذين البيتين ، يستطيع تامر سلوم أن يلمس الدلالة المستوحاة من التشكيل المقطعي لهما^(٤).

الشاعر في البيتين السابقين يقف على أطلال حبيبته مية ، يبكي العزلة والغربة ، ويحاول جاهداً أن يعيد الحياة إلى ربع حبيبته ، ويرى تامر سلوم أن التشكيل المقطعي للكلمات البيتين كان له دور في إتمام ما يسعى الشاعر للتعبير عنه ، حيث أنه " يساق هنا في مجال نفسي متقارب لا يصح فهمه بعيداً عن هذا المجال النفسي أو المنحى الوجداني . ومن الممكن القول بأن هذه المقاطع الطويلة بأصواتها الممدودة المتوترة أو المشدودة تحتل بإصرار مواجهة الشعور بالعزلة وتؤيد بطريقة لا شعورية فكرة المعاناة والقلق التي يبذلها الشاعر لإعادة الحياة إلى الربع"^(٥).

إن المعاناة التي يعيشها الشاعر لإعادة الحياة إلى ربع حبيبته يمكن قراءتها من خلال التشكيل المقطعي لأبياته ، فالكلمات أخاطبه ، أحجاره ، ملاعبه " قد اكتسبت أهمية وجدانية وتأكيداً نفسياً عميقاً بفضل طول المقاطع (خا) ، (جا) ، (لا)"^(١).

وإذا كانت نظرة تامر سلوم إلى دلالة المقطع بهذه الصورة ؛ فهناك من العلماء من نظر إليها بصورة أوسع وأشمل ، فهذا عبده الراجحي يقول : " ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة (المقطع) لأن حديثهم عن التفعيلة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وفواصل وما يطراً عليها من زخافات وعلل لا يبتعد كثيراً عن دراسة المقطع"^(٢)، ويرى الباحث أن هذا القول لا يجانب الصواب ، ذلك أن تفعيلات البحور الشعرية أياً كانت ، تتكون من وحدات صوتية أصغر وهي ما تعرف بالمقاطع ، والتي يراها عبد الغفار هلال أساساً في إدراك التفعيلات العروضية وطريقة تركيب الكلام^(٣)، والذي يخص الباحث في هذا المقام هو التفعيلات العروضية .

وقد حاول الغربيون في بحثهم وزن الشعر ، الربط بين نبض القلب وقدرة الجهاز الصوتي على النطق بعدد المقاطع ، وخلصوا إلى أن الإنسان العادي ينطق بثلاثة أصوات مقطعية كل نبضة واحدة ، ولكن الانفعالات النفسية التي يتعرض لها الشاعر حين النظم تعمل على زيادة نبضات القلب ، فحالة الشاعر النفسية عند السرور تختلف عنها عند الحزن ، وبالتالي

(٤) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٤٠ .

(٥) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٤٠ .

(١) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : ص ٤١ .

(٢) فصول مرجع سابق مقالة علم اللغة والنقد الأدبي لعبده الراجحي : ص ١٢٠ .

(٣) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢١٠ .

تختلف نبضات القلب في الحالتين ، ومن هنا حاول الباحثون الربط بين العاطفة المسيطرة على الشاعر ، والوزن الذي يختاره للتعبير عن تلك العاطفة ، فالحالة النفسية تؤدي دوراً بارزاً في إمكانية النطق بالمقاطع ، بحيث يمتلك الشاعر القدرة على النطق بمقاطعته الكثيرة دون عناء إذا كان هادئاً وادعاً ، وعلى العكس من ذلك إذا سيطرت عليه الانفعالات^(٤) ، وقد تبين أن الشاعر يختار الأوزان ذات التفعيلات قليلة المقاطع في حال اضطرابه ، ويختار الأوزان ذات التفعيلات كثيرة المقاطع حال هدوئه وسكونه .

وقد درس إبراهيم أنيس أغراض الشعر ، وحاول الربط بين الغرض الشعري والوزن العروضي المبني على المقاطع ، وخرج من ذلك مطمئناً بأن الشاعر في حالة يأسه وجزعه يفضل وزناً طويلاً كثير المقاطع ليعبر به عما يجيش في نفسه من حزن وجزع ، أما إذا نظم شعره وقت المصيبة فإنه يتأثر بالانفعال النفسي الذي يتطلب بحراً قصيراً يلائم زيادة نبضات قلبه ، في حين أن شعر الحماسة والفخر الذي يتطلب ثوران النفس لكرامتها وانفعالها ، يغلب على ناظمه استعمال البحور القصيرة أو المتوسطة ، إلا أن طابع التأنى والرزانة كان يغلب على حماسه الجاهليين ؛ لذلك جاءت قصائدهم طويلة ذات أوزان كثيرة المقاطع .

أما بالنسبة للمدح فمن المعلوم أنه غرض بعيد عن الانفعال النفسي والاضطراب ؛ لذلك جاءت قصائده طويلة وبحوره كثيرة المقاطع ، وهذا ما ينطبق على الوصف أيضاً^(١) .

وقد حاول أنيس أن يطبق دلالة المقاطع وأثرها في نفس الشاعر في مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي والتي نظمها الشاعر في أكثر من جلسة ، فوجد أن الشاعر بدأ مسرحيته بوزن قصير يلائم أناشيد الجماهير وحماسهم^(٢) ، والذي تكون النفس عنده في حالة انفعال ، ونتيجة لهذا الانفعال تكون المقاطع قليلة لتناسب حالة الشاعر النفسية ، والبيتان اللذان افتتحت بهما القصيدة هما :

يومنا في أكتيوما ذكره في الأرض سار
اسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

ثم تلا هذين البيتين بيتان آخران على لسان حابي المنفعل ، وهما :

(٤) انظر : موسيقى الشعر ص ١٧٥ .

(١) انظر : موسيقى الشعر ص ١٧٧، ١٧٨ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر ص ١٨١ .

أسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه

ملاً الأرض هتافاً بحياتي قاتليه

وللوقوف على دلالة استخدام المقاطع والحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر ، رأى الباحث أن يحصي مقاطع هذه الأبيات ليقارنها فيما بعد بالأبيات التي قيلت في حالة الهدوء والرزانة .

يومنا : س ع س / س ع / س ع ع .

في : س ع ع .

أكتيوما : س ع س / س ع / س ع ع / س ع ع

ذكره : س ع س / س ع / س ع ع .

في الأرض : س ع س / س ع س / س ع .

سار : س ع ع س .

اسألوا : س ع س / س ع / س ع ع .

أسطول : س ع س / س ع ع / س ع .

روما : س ع ع / س ع ع .

هل : س ع س .

أذقناه الدمار : س ع / س ع س / س ع ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع .

كان هذان البيتان ما ابتدأ به الشاعر، وكانت الحالة النفسية مضطربة ، وقد تلاهما بيتان آخران ظهر فيهما الانفعال على لسان حابي وهذا تقطيعهما :

أسمع الشعب : س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع .

ديون : س ع / س ع ع / س ع .

كيف : س ع س / س ع .

يوحون : س ع س / س ع ع / س ع .

إليه : س ع / س ع س / س ع .

ملاً الأرض : س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع .

هتافاً : س ع / س ع / س ع س .

بحياتي : س ع / س ع / س ع / س ع ع .

قاتليه : س ع ع / س ع / س ع ع س .

فهذه أربعة أبيات اشتملت على اثنين وستين مقطعاً ، ولكن عندما هدأت نفس حابي استخدم وزناً كثير المقاطع ، ويتضح ذلك من خلال تقطيع البيت التالي ، والذي جاء على لسان حابي في حالة هدوئه حيث يقول :

أفق زينون واصح من الغواني أبعد الشيب تخذعك النساء

أفق : س ع / س ع س .

زينون : س ع س / س ع ع / س ع .

واصح : س ع س / س ع .

من الغواني : س ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع ع .

أبعد الشيب : س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع .

تخذعك النساء : س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع .

ويلاحظ أن البيت السابق وحده قد اشتمل على أربعة وعشرين مقطعاً ، وبمقارنة الحالتين يلاحظ الباحث أن الوزن المستخدم حالة الاضطراب كان قليل المقاطع ، بمعدل ستة عشر مقطعاً للبيت الواحد، في حين أن حالة الهدوء والسكينة كان البيت الواحد ذا ثمانية وعشرين مقطعاً .

مما سبق يخلص الباحث إلى أن للمقاطع الصوتية دلالة واضحة مبنية على أساس الحالة النفسية للشاعر ساعة نظم أبياته من حيث الهدوء والسكينة أو الاضطراب والقلق ، وهذا يلعب دوراً كبيراً في انخراط الشاعر بالأوزان المناسبة لحالته النفسية ، وإن لم يكن في الحقيقة منتبهاً لهذه الفكرة .

رابعاً : النسيج المقطعي

يعتبر المقطع أصغر مجموعة صوتية يمكن أن تنطق بنفسها ، ولا توجد أي لغة بها كلمة تحوى أقل من مقطع واحد ، وتختلف عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمات تبعاً لاختلاف اللغة^(١).

في اللغة العربية لا تزيد الكلمة المشتقة اسماً كانت أو فعلاً حالة تجريدها من اللواحق والسوابق على أربعة مقاطع إلا في حالات نادرة ، قد تتشكل فيها الكلمة من خمسة مقاطع مثل كلمة يتسابق^(٢) ، والظاهر أن أنيساً يقصد بالتجريد هنا خلو الكلمة من أل التعريف والضمائر ، أما الكلمة العربية مجردة أو مزيدة فإنها لا تخرج عن نطاق الأنسجة السبعة التالية :

١- أن تكون ذات مقطع واحد : وذلك نحو حرف الجر عن ، ما ، والتي يكون مقطعها على التوالي س ع س ، س ع ع .

٢- أن تكون ذات مقطعين : وذلك نحو حرف الجر على ، والفعل اكتب حال سكونه ، ونسيجهما على الترتيب س ع / س ع ع ، س ع س / س ع س .

٣- أن تكون ذات ثلاثة مقاطع : وذلك نحو كلمة كانتا ، ونسيجها س ع ع / س ع / س ع ع .

٤- أن تكون ذات أربعة مقاطع : وذلك نحو كلمة مدرسة ، ونسيجها س ع س / س ع / س ع ع / س ع س .

٥- أن تكون ذات خمسة مقاطع : وذلك نحو كلمة احتفالات في حالة تحريك التاء ونسيجها المقطعي س ع س / س ع / س ع ع / س ع ع / س ع س .

٦- أن تكون ذات ستة مقاطع : وذلك نحو كلمة فسيكفيكهم حالة الوقوف عليها ، ونسيجها المقطعي س ع / س ع / س ع س / س ع ع / س ع / س ع س .

٧- أن تكون ذات سبعة مقاطع : نحو كلمة استقبالاتهن ، ونسيجها المقطعي س ع س / س ع / س ع ع / س ع ع / س ع س / س ع ع .

وقد وجدت في العربية بعض الكلمات التي احتوت على ثمانية مقاطع ، وذلك نحو كلمة أفنلزمكموها ، ونسيجها المقطعي س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع ع / س ع ع .

وقد خلص أحمد مختار عمر إلى عدم وجود كلمة مجردة في اللغة العربية تحتوي على أكثر من أربعة مقاطع ، كما أن أكثر المقاطع وقوعاً في الأوزان هو المقطع س ع س ثم المقطع

(١) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢٥٩ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٦ .

س ع ، أما أقلها وقوعاً فهو س ع س س ، والذي لا يتحقق إلا في الوقف ، كما خلص إلى أن جميع المقاطع العربية تبدأ ب (س) فقط^(١).

أما بالنسبة لدلالة النسيج المقطعي فإنه يترتب على دلالة المقاطع ذاتها ، والتي سبق للباحث وأن تحدث عنها ، وخلص إلى أن الحالة النفسية هي التي تتحكم في نطق الكلمات ذات المقاطع ، بحيث يوجد هناك تناسب طردي بين السكينة وزيادة المقاطع ، فكما كانت النفس هادئة كثر استخدام الكلمات ذات المقاطع الكثيرة ، وكما كانت النفس مضطربة قل استخدامها ، وهكذا حسب درجة الانفعال .

خامساً : النبر ودلالاته

النبر لغة هو الهمز ، ونبر الحرف أي همزه، والنبر عند العرب هو ارتفاع الصوت. أما اصطلاحاً فهو " الضغط على مقطع معين من الكلمة ؛ ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السامع"^(١)، ولم تخرج تعريفات اللغويين للنبر عن هذا القول ، وسماه البعض بالارتكاز^(٢). ويحدث النبر نتيجة لنشاط جميع أعضاء النطق في وقت واحد ، إذ تنتشط الرئتان نشاطاً كبيراً ، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ، إذ يقتربان من بعضهما البعض ليتسرب بذلك أقل قدر ممكن من الهواء ، فتعظم لذلك سعة الذبذبات ؛ وبالتالي يصبح الصوت عالياً واضحاً ومميزاً عن باقي أصوات الكلمة ، هذا في حالة الأصوات المجهورة ، أما في الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان بصورة أكبر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المنبور؛ وذلك ليتسرب مقدار أكبر من الهواء ، ولا يقتصر النشاط عند النبر على الرئتين ، وإنما يحدث النشاط في باقي أعضاء النطق كأقصى الحنك واللسان والشفيتين^(٣).

(١) انظر دراسة الصوت اللغوي : ص ٢٦١.

(٢) أصوات اللغة العربية : ص ٢١٦.

(٣) انظر : علم اللغة _ مقدمة ص ١٥٧.

(٣) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٨.

وقد خرج أحمد مختار عمر من دراسته لتعريف النبر بأنه " نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط به " ^(٤)، بمعنى أن النبر هو علو في الصوت المنبور يميزه عن باقي أصوات الكلمة .

وقد يكون النبر ثابتاً ، له قانون خاص كاللغة التشيكية التي ينبر أصحابها بداية كل كلمة، واللغة الفرنسية التي ينبر منها الفرنسيون آخر الكلمات ^(٥)، ويمكن ضم اللغة العربية إلى قائمة اللغات ثابتة النبر ، وذلك أنها تخضع لقانون خاص يبين موضع النبر من الكلمة ^(٦).

ويكون النبر حراً في لغات أخرى كاللغتين الإنجليزية والإيطالية ، حيث يلعب النبر دوراً دلاليّاً في هاتين اللغتين ^(٧)، حيث تتغير دلالة الكلمة باختلاف موقع النبر منها " فبعض الكلمات الإنجليزية تستعمل اسماً إذا كان النبر على المقطع الأول منها ، فإذا انتقل النبر على مقطع آخر من الكلمة أصبحت فعلاً " ^(١) وذلك نحو كلمة Augment و كلمة Tormen ^(٢)، وكذلك كلمة August التي تعني شهر أغسطس أو اسم شخص إذا نبر المقطع الأول منها ، وتعني مهيب أو جليل إذا نبر منها المقطع الثاني ^(٣)، وفي اللغة الإيطالية تعني كلمة Ancora (مرساة) إذا نبر منها المقطع الأول ، أما إذا نبر المقطع الثاني فإنها تعني (أيضاً) ^(٤).

أما بالنسبة للغة العربية فعلى الرغم من عدم وجود أدلة تبين موضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى ؛ لعدم تعرض المؤلفين القدماء لهذا الموضوع ^(٥)، وعلى الرغم من أن النبر لا يستخدم كفونيم في اللغة العربية يغير معنى الكلمة ، فإن هذا لا يعني إنكاره وعدم إشغاله حيزاً واسعاً من الصرف العربي ^(٦).

^(٤) دراسة : الصوت اللغوي ص ١٨٨ .

^(٥) انظر الصوتيات والفونولوجيا ، مصطفى حركات _ الدار الثقافية للنشر _ ط ١ _ القاهرة _ ١٩٩٨ _ ص ٤٠ .

^(٦) انظر الأصوات اللغوية : ص ١٣٩ .

^(٧) انظر الصوتيات والفونولوجيا : ص ٤٠ .

^(١) دلالة الألفاظ : ص ٤٦ .

^(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٩ .

^(٣) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢١٧ .

^(٤) انظر : الصوتيات والفونولوجيا ص ٤٠ .

^(٥) انظر : الأصوات اللغوية ص ١٣٩ .

^(٦) انظر : عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية _ سلسلة الدراسات اللغوية ٦ _ دار صفا للنشر والتوزيع _ ط ١ _ عمان ١٩٩٨ ص ٢٤٢ .

وإذا كان القدماء لم يفتنوا إلى تحليل وتقييد وتسجيل ظاهرة النبر كما فعلوا لباقي العلوم العربية الأخرى كالنحو والصرف^(٧)، إلا أن هذا لا يمنع من وجود قانون تخضع له هذه الظاهرة بشكل منتظم ، يمكن ملاحظته من خلال ما ينطق به قراء مصر في العصر الحديث^(٨).

وللنبر درجات ثلاث ، تستند إلى مبدأ الوضوح والبروز والارتكاز للمقاطع^(٩) وهي :

١- النبر القوي أو النبر الأولي Primary stress^(١٠) وقد سماه عبد الجليل بالنبر الرئيسي^(١١).

٢- النبر المتوسط أو الثانوي secondary stress .

٣- النبر الضعيف Weak stress^(١٢).

وقد بني هذا التقسيم للنبر على أسس ثلاثة وهي :

١- زيادة شدة الصوت.

٢- ارتفاع نغمته الإسماعية.

٣- امتداد مدته الإنتاجية^(٢).

مواضع نبر الكلمة في اللغة العربية :

للنبر في اللغة العربية أربعة مواضع وهي :

١- النبر على المقطع الأول :

يقع النبر على المقطع الأول في ثلاث حالات :

١- إذا توالفت في الكلمة الواحدة ثلاثة مقاطع من النوع الأول (القصير المفتوح) ، والذي يرمز له بالرمز س ع ، وذلك نحو كَتَبَ _ ضَحِكَ _ جَبْنَ ، ففي هذه الحالة ينبر المقطع الأول من الكلمة ، والمتمثل بالحروف ك_ ض _ ج .

^(٧) انظر : الأصوات اللغوية (عبد الجليل) ص ٢٤٢.

^(٨) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ١٣٩.

^(٩) انظر : الأصوات اللغوية (عبد الجليل) ص ٢٥١.

^(١٠) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ١٨٩.

^(١١) انظر : الأصوات اللغوية (عبد الجليل) ص ٢٥١.

^(١٢) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ١٩٠.

^(٦) انظر : الأصوات اللغوية (عبد الجليل) ص ٢٥٢.

ب- إذا اشتملت الكلمة على أكثر من ثلاثة مقاطع شريطة أن تكون الثلاثة الأولى منها من النوع الأول (القصير المفتوح) ، وذلك نحو جَزْرَةٌ _ مَلَكَةٌ في حالة الوصل ، فإن النبر يقع على المقطع الأول المتمثل بالحرفين ج _ م على الترتيب .

ج_ إذا كانت الكلمة تتكون من مقطع واحد أي أحادية المقطع^(٣)، ويحدث ذلك في حالة الوقف مع كلمات مثل يَأْسُ _ نَابُ _ صَمٌ . فالكلمة الأولى تتكون من مقطع واحد رمزه س ع س س ، والكلمة الثانية تتكون من مقطع واحد رمزه س ع ع س ، والكلمة الثالثة تتكون من مقطع واحد رمزه س ع س ، وفي هذه الحالة يقع النبر على الكلمة كاملة

٢- النبر على المقطع الأخير :

وذلك إذا كان المقطع الأخير من النوعين الرابع والخامس^(١) (الطويل المغلق) و (القصير المغلق بصامتين) والذين يرمز لهما بالرمزين س ع س و س ع س في حالة الوقف نحو كلمتي نستعينُ و المستقرّ ، فالمقطع المنبور هو المقطع الأخير والذي يتمثل في المقطع (عين) من كلمة نستعين ، والمقطع (قرّ) من كلمة المستقر .

٣- النبر على المقطع قبل الأخير :

ويقع النبر على هذا المقطع إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين الرابع أو الخامس ، ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من النوع القصير المفتوح^(٢)، وذلك نحو كلمة منصوراً ، فإن النبر يقع فيها على المقطع قبل الأخير والمتمثل ب(صو) .

٤- النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير :

ولهذا الموضع من النبر عدة حالات منها :

أ _ أن يكون المقطع الذي قبل الأخير والمقطع السابق له من النوع الأول (القصير المفتوح)، وذلك نحو : اضطربَ _ انعقدَ ، حيث يقع النبر في هاتين الكلمتين على حرفي ط _ بالرمز س ع ، والذي يسبقه من النوع الأول (القصير المفتوح)^(٣)، وذلك نحو قتلوا _ ع على الترتيب .

^(٢) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢٢٠ .

^(١) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ١٤٠ .

^(٣) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢٢٠ .

ب - أن يكون المقطع الأخير من النوع الثالث (القصير المغلق) والذي يرمز له بالرمز س ع س و المقطع السابق له من النوع الأول ، وذلك نحو كلمة قَدَمَكُ في حالة الوقوف ، فإن النبر يقع على المقطع (قد) الذي يعتبر سابق للمقطع قبل الأخير .

ج - أن يكون المقطع الأخير من النوع الثاني (المتوسط المفتوح) ، والذي يرمز له بأضربوا ، فإن النبر يقع فيها على المقطع السابق لقبل الأخير وهو المقطع الأول الذي يتمثل في (ق) و (أض) على الترتيب .

وبالنظر إلى الكلمات العربية من حيث النبر يلاحظ أن " موضع النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية هو المقطع الذي قبل الأخير مثل (استقهم) أو (ينادي) أو (قائل) أو (يكتب) " (١).

وإذا كان ما سبق من الحديث عن النبر قد سماه تمام حسان بالنبر الصرفي (٢)؛ فإنه قد تحدث عن النبر السياقي والذي سماه أيضاً بالنبر الدلالي ، والذي وصفه بأنه يكون تأكيدياً أو تقريرياً ، ولخص الفرق بين التأكيد والتقرير بأن قوة دفعة الهواء في النبر التأكيد أكبر منها في التقرير ، كما أن الصوت يكون أعلى في النبر التأكيد منه في التقرير (٣).

دلالة النبر :

رغم أن اللغويين العرب القدامى لم يعرضوا للنبر في كتاباتهم ، إلا أن ذلك لا يعني أن اللغة العربية لا تعرفه ، فقد نبه كثير من علماء اللغة العرب المحدثين " إلى ضرورة دراسة النبر Stress ، وهي دراسة لم تحظ حتى الآن باهتمام في الدرس العربي رغم أهميتها في اختلاف المعنى وتنويعه ، وهي ذات أهمية خاصة في دراسة المقطع في اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر " (٤).

وتكمن أهمية النبر في اللغة العربية من خلال الوظيفة التي يؤديها ، حيث يتمتع بسمة " صوتية وظيفية لها قيمة دلالية في التوجيه ، إذا استطاع أن يحقق الفرض القصدي ، وهنا يعتبر من الملامح التمييزية ، أو التنوعات الصوتية التي تنوع الدلالة ويعتمد عليها السياق " (٥).

(٢) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢٢١ .

(٣) الأصوات اللغوية (أنيس) : ص ١٤٠ .

(٤) انظر : مناهج البحث في اللغة ، تمام حسان _ مكتبة الأنجلو المصرية _ القاهرة ١٩٩٠ _ ص ١٦١ .

(٥) انظر : مناهج البحث في اللغة ص ١٦٣ .

(٦) فصول مرجع سابق ، عبده الراجحي ، مقالة علم اللغة والنقد الأدبي : ص ١٢٠ .

(٧) الأصوات اللغوية (عبد الجليل) : ص ٢٤٣، ٢٢٤ .

ويحمل النبر معنى ثانوياً تكاد تجمع عليه كل اللغات ، هذا المعنى يعمل على التأكيد والدلالة على الانفعالات ، ولا تخرج اللغة العربية عن هذا الإجماع حيث يستخدم فيها النبر ، وقد أقر بعض الباحثين العرب بأهمية النبر في التفريق بين المعاني ، وساقوا الأدلة على استخدام العرب القدامى له^(٦) .

ويؤدي النبر دوراً في تفاعل الدلالات ونشاط السياق^(٧) ، ولا أدل على ذلك من النموذج الذي ساقه تامر سلوم ؛ ليوضح من خلاله دلالة النبر في شحن المعنى بعاطفة الشاعر .

يقول ذو الرمة :

وقفت على ربع لمية ناقتي فما زلت أبكي عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبثه تكلمني أحجاره و ملاعبه

في هذا النموذج يربط سلوم بين اجتماع بحر الطويل والنبر من جانب ، وإحساس الشاعر بالأسى والحيرة من جانب آخر ، حيث يزيد هذا الاجتماع من إحساس الشاعر بالضيق والغربة، ويترك له فرصة أكبر حتى يسترجع أوهامه وذكرياته التي يعيش عليها ، ويرى أن وقوع النبر على أربعة مقاطع طويلة في الشطر الأول من البيت الثاني يجسد مواقفه الوجدانية ويعمل على استمرارها ، " حتى لكأن تلك المقاطع طبقة من الآلام تؤدي إلى مقاطع أخرى ، وبالأصح إلى طبقة أخرى تذوب فيها " .

ولم يخل البيتان من وقوع النبر على المقاطع القصيرة ، وقد علل سلوم ذلك بأنه " منح الشاعر قدرة لأن يلتمس في أعماقه صوتاً سواه يأنس إليه ويطمئن عنده " ، حيث سمح بذلك للمنازل الموحشة أن تحدث الشاعر وفق السياق^(٨) .

وللنبر دلالة واضحة إذا وقع على كلمة بعينها بغرض توكيدها أو التعجب منها أو إنكارها أو الاستفهام عنها ، حيث " تأخذ نواة مقاطعها النبر الرئيسي " ^(٩) ، وهذا ما سماه تمام حسان بنبر السياق كما سبق وأشار الباحث .

وقد تحدث عنه إبراهيم أنيس في مثاله الذي يقول فيه : " لا تصدقه فهو كذاب هل يعقل أن تتضح العين بالنفط في وسط الصحراء بعد ثوان " ، فأينما وقع النبر على كلمات هذه الجملة كان موضع الغرابة والتعجب^(١٠) .

(٦) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢١٩، ٢١٨ .

(٧) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٣٨ .

(٨) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٤١، ٤٠ .

(٩) الأصوات اللغوية (عبد الجليل) : ص ٢٥٤ .

التنغيم ودلالاته :

جاء في اللسان أن " النغمة : جرس الكلمة ، وحسن الصوت في القراءة وغيرها النغم : الكلام الخفي . والنغمة الكلام الحسن "

أما اصطلاحاً فهو " ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام "(١)، وقد عرفه محمود السعمران بأنه " المصطلح الصوتي الدال على الارتفاع (= الصعود) والانخفاض (= والهبوط) في درجة الجهر في الكلام "(١)، وقد سماه إبراهيم أنيس بموسيقى الكلام"(٢)، ويحدث التنغيم كنتيجة للتغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين الذين يحدثان نغمة موسيقية(٣)، وهو " موجود في معظم اللغات"(٤).

وقد تكون النغمة في وضع صعود من أسفل إلى أعلى على المقطع الذي وقع عليه النبر، وتسمى في هذه الحالة بالنغمة الصاعدة ، أما إذا نزلت من أعلى إلى أسفل على آخر مقطع وقع عليه النبر فإنها تسمى بالنغمة الهابطة(٥).

وتعتبر دراسة التنغيم من المباحث الجديدة في دراسة الصوت العربي ، حيث نقلها الباحثون العرب المحدثون عن الدراسة الصوتية الغربية ، وهذا ما يفسر محدودية البحوث التطبيقية الخاصة باللغة العربية ، وصعوبة البحث عن نظام التنغيم في اللغة العربية(٦).

دلالة التنغيم :

تجمع كتب الأصوات على أهمية التنغيم في الدلالة ، فقد أكد السعمران بقوله : " إن التغييرات الموسيقية في الكلام التي ندعوها التنغيم تستعملها اللغات المختلفة استعمالات مختلفة . فعن طريق هذه التغييرات يتوسل كثير من اللغات إلى التعبير عن الحالات النفسية المختلفة ، وعن المشاعر والانفعالات ، فتستعمل تنغيماً خاصاً لكل من الرضا والغضب ، والدهش

(٢) انظر : دلالة الألفاظ ص ٤٦، ٤٧.

(١) مناهج البحث في اللغة : ص ١٦٤.

(١) علم اللغة مقدمة : ص ١٥٩.

(٢) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ١٤٢.

(٢) انظر : علم اللغة مقدمة ص ١٦٠.

(٤) دراسة الصوت اللغوي : ص ٣١٤.

(٥) انظر : أصول تراثية في علم اللغة _ سلسلة المكتبة اللغوية ١ ، كريم زكي حسام الدين _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط ٣ _ القاهرة

_ ١٩٩٣ ص ١٨٩.

(٦) انظر : الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، غانم قدوري الحمد _ مطبعة الخلود _ ط ١ _ بغداد _ ١٩٨٦ ص ٥٦٦.

والاحتقار إلى آخره" (٧)، أما حسان فيرى إمكانية وجود وظيفة نحوية للتغميم في تحديد الإثبات والنفي في جملة خالية من الاستفهام ، وذلك برفع الصوت وخفضه بطريقة تختلف في الإثبات عنها في الاستفهام (٨)، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في قوله : " والتغميم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة غير أن التغميم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة" (٩)، ويؤيد عبد الجليل آراء سابقه في الوظيفة الدلالية للتغميم ويرى أنه يلعب " دوراً فاعلاً في التقرير و التوكيد والتعجب والاستفهام والنفي والإنكار والتهمك والزجر والموافقة والرفض والقبول وغيرها من أنواع الفعل الإنساني كالغضب واليأس والأمل والفرح والحزن وبيان الحال والغنى والفقر والشك واليقين والإثبات واللامبالاة والإقناع عن طريق التغميم في الدرجات التغميمية" (١٠)، أما عصام نور الدين فإنه يظن ظناً قوياً بأن " سياق الحال الذي يحدد حالة الناطق أو (المرسل) و السامع أو (المتلقي) ، ونوع الرسالة ، ووجود مستمعين أو عدم وجودهم .. ونوعية المستمعين .. وحالتهم النفسية و الاجتماعية ، والثقافية والسياسية . كل أولئك قد يساعد أيضاً في تغميم الجملة أو العبارة تغميماً خاصاً ويعطيها معنى محدداً" (١١)، أما حركات فيرى أن الخطاب الإنشائي في جملة (جاء الطفل) يكون الاتجاه في آخرها نحو ارتخاء طبيعي للعضلات ، بحيث يتناقض المنحى النغمي بخلاف جملة الاستفهام (هل جاء الطفل) والتي يكون الاتجاه فيها نحو الارتفاع بسبب الضغط المتزايد في أعضاء النطق (١٢).

وعلى الرغم من إجماع الأصواتيين على وجود وظيفة دلالية للتغميم إلا أنهم أيقنوا أن هذه الوظيفة تختلف من لغة إلى أخرى ، ولعل اللغة الصينية هي أكثر اللغات تأثراً بالتغميم من حيث الدلالة (١٣)، إذ " تعد درجة الصوت أو نغمته جزءاً متأسلاً من الكلمة ، وقيمه الفونيمية تعادل تماماً قيمة أصوات العلل أو أصوات السواكن" (١٤).

(٧) علم اللغة مقدمة : ص ١٦٠ .

(٨) انظر : مناهج البحث في اللغة ص ١٦٤ .

(٩) اللغة العربية معناها ومبناها : ص ٢٢٦ .

(١٠) الأصوات اللغوية (عبدالجليل) : ص ٢٥٧ .

(١١) علم وظائف الأصوات اللغوية : ص ١٢٢ .

(١٢) انظر : الصوتيات والفونولوجيا ص ٤٤ .

(١٣) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ١٤٢ .

(١٤) أسس علم اللغة ، ماريو باي _ ترجمة أحمد مختار عمر _ عالم الكتب _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٨٣ ص ٩٤ .

وقد تؤدي الكلمة الواحدة في اللغة الصينية معان عديدة نتيجة لاختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمة ، وذلك نحو كلمة (فان) التي تحظى بستة معان مختلفة ، بناء على ارتفاع وانخفاض الصوت ، فهي تعني نوم _ يحرق _ شجاع _ واجب _ يقسم _ مسحوق^(٦) .

أما بالنسبة للغة العربية ، فيبدو أنها من أقل اللغات تأثراً بالتنغيم ، حيث رأى بعض الباحثين أن التنغيم في العربية ليس من النوع التمييزي^(٧)، وتكاد تنحصر استخداماته في التفريق بين الجمل الخبرية والاستفهامية وكذلك التعجبية^(٨) .

وعلى أي حال فإن الباحث يميل إلى الرأي القائل بوجود وظيفة دلالية للتنغيم ، ذلك أن معظم الأصواتيين يميلون إلى عدم إنكارها ، ويضربون لذلك الأمثلة ، حيث يرى أنيس أن كلمة (لا يا شيخ) تدل على أكثر من خمس دلالات إذا قيلت بنغمات مختلفة^(٩)، وكذلك حرف النفي (لا) فإن له دلالات عدة بحسب نوع النغمة التي تستخدم في نطقه^(١٠) .

يتضح مما سبق أن للتنغيم دوراً في إضفاء دلالة معينة على الكلمة أو الجملة المنغمة ، وهذا ما يطمئن له الباحث ويؤيده ، فلا شك أن الجملة قد تفهم بمعان عديدة مختلفة عن بعضها البعض حسب درجة التنغيم التي قيلت فيها .

(٦) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ٤٢ و ٤٣ .

(٧) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٣١٥ .

(٨) انظر : الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ص ٥٦٦ .

(٩) انظر : دلالة الألفاظ ص ٤٧ .

(١٠) انظر : دراسة الصوت اللغوي ص ٣١٥ .

الفصل الثاني

دلالة الأصوات في شعر عبد الناصر صالح

مقدمة :

- أولاً : دلالة الصوائت في شعر عبد الناصر صالح .
- ثانياً : دلالة الصوامت في شعر عبد الناصر صالح .

مقدمة :

هو عبد الناصر علي الصالح ، ولد في مدينة طولكرم عام ١٩٥٧ ميلادي ، وأنهى دراسته الأولية في مدارسها ، ثم التحق بجامعة النجاح الوطنية ، وتخرج فيها عام ١٩٨٤ متخصصاً في علم النفس وعلم الاجتماع ، وقد عمل في مركز الدراسات الريفية في الجامعة ، كما عمل بتحرير الملحق الثقافي لصحيفة الشعب المقدسية ، وقد شغل منصب نائب رئيس اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في المناطق المحتلة في الفترة الواقعة بين العامين ١٩٨٧ و ٢٠٠٠ ، ويشغل الآن منصب مدير عام في وزارة الثقافة والإعلام الفلسطينية^(١).

نشاطه السياسي :

يعتبر عبد الناصر صالح من ذوي الاتجاه الثوري ، حيث سجن أكثر من خمس عشرة مرة في سجون الفارعة وقلقيلية وطولكرم ونابلس وعنتيت وأنصار ٣ بتهمة التحريض على التظاهر وممارسة النشاط السياسي المؤيد لمنظمة التحرير الفلسطينية^(٢) ، وقد شغل منصب نائب رئيس اتحاد الطلاب في جامعة النجاح الوطنية عن حركة فتح بين العامين ١٩٧٩ و ١٩٨٤ ، كما أسهم في تأسيس حركة الشبيبة الطلابية ، ولجان الشبيبة للعمل الاجتماعي في مدن الضفة الغربية ومخيماتها وقراها و في قطاع غزة قطاع غزة^(٣) ، ومن هنا فلا عجب أن يلتمس القارئ لشعره طابع الصدام والتحريض ، الأمر الذي أدى إلى فرض الحظر على تداول كتبه في الأسواق من قبل سلطات الحكم العسكري^(٤).

(١) حصل الباحث على هذه المعلومات من خلال محادثة هاتفية مع الشاعر بتاريخ ٢٩/٩/٢٠٠٢ .

(٢) انظر : ديوان المجد ينحني أمامكم ، عبد الناصر صالح _ منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة _ ط١ _ ١٩٨٩ ص١٤ .

(٣) حصل الباحث على هذه المعلومات من خلال محادثة هاتفية مع الشاعر بتاريخ ٤/١١/٢٠٠٢ .

(٤) انظر : نبوءة الكلمات ، محمد مدحت أسعد _ دراسة في شعر عبد الناصر صالح _ منشورات دار القسطل _ ط١ _ القدس ١٩٩٣ ص٧ .

بداياته الشعرية :

بدأ عبد الناصر كتابة الشعر في فترة مبكرة من حياته ، ولا غرابة في ذلك ، حيث كان والده محمد علي الصالح شاعراً وأديباً خاض معترك الحياة الأدبية في فلسطين في النصف الأول من القرن العشرين ، وكان صديقاً للشاعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) وزميلاً له في حزب الاستقلال ، وقد سجن في سجن المزرعة ست سنوات^(٥)؛ لنشاطه السياسي وكتابته للشعر المقاوم ، الذي يدعو الجماهير إلى الثورة في وجه الانتداب البريطاني ، وقد اطلع الشاعر على ما كتبه والده ، وعلى الكتب التي توفرت في مكتبته والتي كانت تضم عدداً لا بأس به من الكتب الثقافية والأدبية ، وتتناول الأدب قديمه وحديثه ، فقرأ للمتنبى والمعري وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي وغيرهم من الشعراء ، إضافة إلى الكتب النقدية والروايات العربية والأجنبية المترجمة ؛ الأمر الذي أثر في نفس الشاعر ، فبدأ يكتب الشعر دون أن يجروء على نشره اعتقاداً منه بعدم صلاحيته للنشر ، وقد وجد تشجيعاً من مدرسيه في المدرسة ومن والده لنشر ما يكتب ، فتحمس لذلك واقتحم عالم الصحف المحلية ، حيث نشرت له أول قصيدة في صحيفة القدس وهو لا يزال طالباً في الصف الأول الثانوي ، وكان ذلك في العام ١٩٧٤ ، وكانت هذه انطلاقة عبد الناصر لنشر قصائده ، حيث وجد اهتماماً من محرري الصحف المحلية وبعض الصحف داخل الخط الأخضر .

وقد استطاع عبد الناصر أن يطور موهبته الشعرية بمتابعة ما يصدر من النتاج الشعري الفلسطيني ، حيث قرأ لإبراهيم طوقان وأخته فدوى ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمي ، وقرأ كذلك للجيل التالي من الشعراء أمثال محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، وراشد حسين ، الأمر الذي أثر فيه وعزز في نفسه حب الشعر والاقتراب منه أكثر فأكثر ، إلى أن أصبح شاعراً بارزاً من شعراء الجيل الرابع في الشعر الفلسطيني .

وعلى الرغم مما وصل إليه عبد الناصر صالح من امتلاك لناصرية الشعر ، إلا أنه لم ينكر تأثره بالرواد من الشعراء أمثال الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي ، والذي ربطته به صداقة قوية حتى توفي الأخير ، كما أنه أحب الشاعر أمل دنقل ، ومحمود درويش وسميح القاسم^(١) .

أعماله الشعرية :

صدر لعبد الناصر صالح عدة دواوين شعرية حتى الآن ، وهي :

^(٥) انظر : ديوان المجد ينحني أمامكم ص ١٢ .

^(١) حصل الباحث على هذه المعلومات من فاكس تلقاه من الشاعر بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٤ .

- الفارس الذي قتل قبل المباراة ، وقد صدر هذا الديوان عن مطبعة الأسوار للطباعة والنشر في مدينة عكا سنة ١٩٨٠ .
 - داخل اللحظة الحاسمة ، وقد صدر هذا الديوان عن مطبعة فراس في الناصرة سنة ١٩٨١ .
 - خارطة للفرح ، وقد صدر هذا الديوان عن وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر في القدس سنة ١٩٨٦ .
 - المجد ينحني أمامكم ، وقد صدر هذا الديوان عن منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين في القدس سنة ١٩٨٩ .
 - نشيد البحر ، وقد صدرت هذه المطولة عن دار النورس الفلسطينية للصحافة والنشر في القدس سنة ١٩٩١ .
 - فاكهة الندم ، وقد صدر هذا الديوان عن المركز الثقافي الفلسطيني (بيت الشعر) سنة ١٩٩٩^(١) .
- هذا بالإضافة إلى العديد من القصائد التي لما تنشر بعد ، وقد استطاع الباحث أن يحصل عليها بواسطة الفاكس .
- وقد اقتصر إبداع عبد الناصر صالح على الشعر فقط ، حيث لم يكتب أيّاً من الكتابات النثرية .

مشاركته في المؤتمرات :

- شارك عبد الناصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات والندوات الثقافية على الصعيدين المحلي والعربي ، وهذه أهم تلك المشاركات :
- بدأ الشاعر مشاركته وحضوره للمؤتمرات الثقافية بحضور مهرجان الأيام الثقافية في العام ١٩٩٠ ، والذي كانت تشرف عليه وزارة الثقافة الأردنية والدائرة الثقافية لمنظمة التحرير الفلسطينية ، وقد عقد هذا المهرجان في العاصمة الأردنية عمان ، وكانت هذه هي المرة الأولى التي يغادر فيها الشاعر أرض الوطن .
 - شارك الشاعر في مهرجان جرش للثقافة والفنون أربع مرات في الأعوام ١٩٩٢ ، ١٩٩٣ ، ١٩٩٥ و ١٩٩٧ ، حيث ألقى العديد من قصائده .
 - شارك الشاعر في معرض القاهرة الدولي للكتاب في الأعوام ١٩٩٢ ، ١٩٩٦ ، ١٩٩٨ و ٢٠٠٢ .
 - شارك الشاعر في مؤتمر وحدة الثقافة العربية ، والذي أقيم في العاصمة الأردنية عمان في العام ١٩٩٤ .

(١) انظر : فاكهة الندم ، عبد الناصر صالح _ المركز الثقافي الفلسطيني _ ط١ _ ١٩٩٩ ص ٨٨ .

- كما استضافته عدة جامعات ومؤسسات ثقافية ، فقد ألقى العديد من قصائده في الجامعة الأردنية وجامعة عمان الأهلية ، وفي المركز الثقافي الملكي ، وفي مؤسسة عبد الحميد شومان ، إضافة إلى رابطة الكتاب الأردنيين .
- وأخيراً شارك الشاعر في أكتوبر ٢٠٠٢ مع أكثر من خمسمائة من شعراء الوطن العربي ونقاده ومفكره وأدبائه في ندوة علي بن المقرب العيوني ، والتي أقيمت في البحرين ، وأشرفت عليها مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للشعراء العرب^(٢) .

دوره في تفعيل الحركة الأدبية في فلسطين :

لقد كان لعبد الناصر صالح دور بارز في تفعيل النشاط الثقافي الفلسطيني من خلال المناصب التي شغلها ، خاصة وأنه محب للشعر والأدب .

فعلى صعيد جامعة النجاح ، كان له أثر واضح بصفته نائب رئيس اتحاد الطلاب ، حيث استضاف عدداً كبيراً من الشعراء الفلسطينيين الذين ساهموا في إثراء الحركة الأدبية الفلسطينية، أمثال الشاعر سميح القاسم وفدوى طوقان وتوفيق زياد وعبد الرحيم عقل وسليمان دغش ، بالإضافة إلى تنظيمه لفعاليات شعرية وثقافية ومعارض كتب وتراث داخل أسوار الجامعة .

أما على صعيد اتحاد الكتاب ، فقد ساهم عضواً رئيساً في نشر المئات من الدواوين الشعرية والروايات والمجموعات القصصية القصيرة والمسرحيات والدراسات النقدية ، إضافة إلى مجلة الكلمة ، والتي تعنى بالجانب الأدبي والثقافي .

كما اهتم الشاعر بأدب المقاومة الفلسطينية وشعر الانتفاضة الأولى ، وذلك من خلال التركيز على الجيل الجديد للأدباء الفلسطينيين ، واهتم تحديداً بأدب السجون .

وقد أسهم الشاعر في تعزيز العلاقة بين اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع ، والاتحادات الأخرى كاتحاد الكتاب العرب في داخل الخط الأخضر والذي يرأسه الشاعر سميح القاسم ، ورابطة الكتاب الفلسطينيين في الناصرة والتي يرأسها جمال قعوار ، كما ساهم في توطيد العلاقة مع المؤسسات الأدبية والثقافية في الداخل ، مثل مؤسسة الأسوار في عكا ، والمكتبة الشعبية في الناصرة ، وعمل على توثيق التعاون الثقافي بين اتحاد الكتاب الفلسطينيين واتحادات الكتاب العربية .

وقد قام الشاعر بتنظيم العديد من معارض الكتب التي تصدرها مؤسسات النشر الفلسطينية ، وذلك بهدف تعريف القارئ على النتاج الفلسطيني الجديد ، والعمل على لحمة الجمهور بالمبدعين الفلسطينيين .

(٢) حصل الباحث على هذه المعلومات من خلال محادثة هاتفية مع الشاعر بتاريخ ٤/١١/٢٠٠٢ .

وعلى صعيد وزارة الثقافة ، فقد قام الشاعر بتنظيم يوم دراسي حول إسهامات الشاعر الفلسطيني أبي سلمى في دفع الحركة الأدبية والوطنية ، وذلك في العام ١٩٩٤ ، كما قام بتنظيم يوم دراسي حول أعمال الشاعر عبد الرحيم محمود في العام ١٩٩٦ ، ويوم آخر حول أعمال الشاعر برهان الدين العبوشي في العام ١٩٩٨ ، وساهم أيضاً في تنظيم مهرجان المشمش في بلعا في العامين ١٩٩٨ و ١٩٩٩ ، ومهرجان الزيتون ومهرجان التراث الفلسطيني في مدينة طولكرم .

ولم يغفل الشاعر الأطفال وأدبهم ، حيث قام بتنظيم بعض الأنشطة الثقافية التي تعنى بأدب الطفل وإيداعاته ، كتابة ورسماً ، باعتبار أن الكتابة وسيلة للتعبير عن النفس والتفريغ الانفعالي لدى الأطفال ، هذا بالإضافة إلى تنظيم عشرات الأمسيات الشعرية في مدارس محافظة طولكرم ، وذلك بهدف دعم التواصل الثقافي بين الأدباء والشعراء الفلسطينيين من جهة ، وجمهور المتلقين من الطلبة وشريحة الشباب من جهة أخرى .

وللشاعر بصفته مديراً عاماً في وزارة الثقافة والإعلام دور في دعم المراكز الثقافية ومساعدتها ، والعمل على تطوير أدائها الإبداعي ، كما قام من خلال الوزارة بتكريم ستين شاعراً وكاتباً وأديباً في محافظة طولكرم^(١) .

دارسو شعره :

نظراً لأن عبد الناصر صالح يعد " أحد الشعراء القلائل الذين يواكبون تطور الحركة الأدبية في فلسطين المحتلة"^(٢) ، وأنه " شاعر مدرك تماماً لطبيعة دوره ، مؤمن بشكل لا يعتريه الشك بدوره كشاعر"^(٣) ، وأنه " صوت متميز في خارطة شعرنا المحلي"^(٤) فقد حظي شعره بعدد لا بأس به من الدراسات ، حيث قام العديد من الباحثين والنقاد بدراسته ، وقد حظيت مطولته (نشيد البحر) بنصيب الأسد من تلك الدراسات ، فدرسها كل من يوسف عبد الكريم الحمدوني الذي حاول الوصول إلى أفق من خلالها^(٥) ، وإبراهيم جوهر الذي رصد فيها حركات البحر والزمن والوطن^(٦) ، وصبحي شحروري الذي دار فيها بين الحصار وفكه^(٧) ، كما حاول

(١) أخذت جميع هذه المعلومات والأنشطة من خلال محادثة هاتفية مطولة مع الشاعر بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٤ .

(٢) نبوءة الكلمات ص ٧ .

(٣) مجلة المواكب _ العدد الخامس والسادس _ الناصرة _ ١٩٩٥ _ مقالة نشيد البحر وتجربة البحث عن أفق _ يوسف عبد الكريم الحمدوني ص ٣٤ .

(٤) مجلة المواكب _ العدد الحادي عشر والثاني عشر _ ١٩٩٥ مقالة البحر والزمن والوطن ثلاث حركات في نشيد البحر _ إبراهيم جوهر ص ٥٧ .

(٥) انظر : المواكب _ العدد الخامس والسادس _ ١٩٩٥ _ ص ٣٤-٤٠ .

(٦) انظر : المواكب _ العدد الحادي عشر والثاني عشر _ ١٩٩٥ _ ص ٥٦-٦٠ .

(٧) انظر : مجلة صوت الوطن _ قبرص _ ١٩٩٧ _ مقالة نشيد البحر بين الحصار وفك الحصار ص ٣٢-٣٧ .

هاشم براهيمه أن يصل إلى دلالات فلسفية ولغة محدثة من خلالها^(٨)، وخلييل عودة الذي درس الدلالة والمضمون في تلك القصيدة^(٩)، وقام بدراستها أيضاً باسم الهيجاوي تحت عنوان (أضواء على المطولة الشعرية نشيد البحر)^(١٠) أما سمير أمين فقد وجد في نشيد البحر أرضاً خصبة لدراسة جدلية الشكل والمضمون فيها^(١١)، ومن داخل معتقل أنصار ٣ درسها برهان السعدي تحت عنوان (شراع القصيدة)^(١٢)، كما حاول وليد الشرفا أن يستخلص المعاني والأفكار من تلك القصيدة^(١٣).

أما ديوان (المجد ينحني أمامكم) فقد قام سمير أمين بدراسته تحت عنوان (القصيدة في مواجهة مخرز الاحتلال)^(١٤)، وقام برهان السعدي بدراسة قصيدة (المجد ينحني أمامكم) تحت عنوان (التراجيديا المقدسة)^(١٥)، أما وليد الشرفا فقد درس القصيدة نفسها محاولاً الربط بين الإحساس والكلمة^(١٦)، كما قام عدنان الضميري بقراءة ثانية لديوان المجد ينحني أمامكم^(١٧). وقد ألف محمد مدحت أسعد كتاباً أسماه (نبوءة الكلمات دراسة في شعر عبد الناصر صالح) تناول فيه المضمون الفكري لقصائد الشاعر ، كما ألف طلعت سقيرق كتاباً بعنوان (الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني بعد محمود درويش) تحدث من خلاله عن بعض أعمال الشاعر عبد الناصر صالح .

هذا بالإضافة إلى العديد من الرسائل العلمية التي تناولت شعر الأرض المحتلة ، وكان لأعمال عبد الناصر صالح نصيب من تلك الدراسات . وعلى الرغم من ذلك الكم من الدراسات التي تناولت أعمال عبد الناصر صالح ، إلا أنها كانت تدور في فلك النقد ، ولم يعثر الباحث على أية دراسة صوتية أو دلالية لأعمال الشاعر ، من هنا كان اختيار الباحث لهذا الموضوع .

(٨) انظر : المواكب _ العدد الخامس والسادس _ ١٩٩٩ ص ٤٧-٥٤ .

(٩) انظر : مجلة جامعة النجاح للأبحاث (ب) العلوم الإنسانية _ المجلد الرابع عشر _ العدد الثاني _ نابلس _ فلسطين _ حزيران ٢٠٠٠ _ ص ٥٨١-٥٩٦ .

(١٠) انظر : المواكب _ العدد التاسع والعاشر _ ٢٠٠٢ ص ٦٩-٧٦ .

(١١) انظر : جدلية الشكل والمضمون في نشيد البحر للشاعر عبد الناصر صالح ، سمير محمد أمين _ مقالة غير منشورة .

(١٢) انظر : المواكب _ العدد السابع والثامن _ ١٩٩٤ _ ص ٧٠-٧٨ .

(١٣) انظر : صحيفة الاتحاد _ الجمعة ٢٩ تموز ٢٠٠٢ _ حيفا _ ص ٢٠، ٢١ .

(١٤) انظر : صحيفة الاتحاد _ الجمعة ٢٩ آذار ٢٠٠٢ _ ص ٢١، ٢٢ .

(١٥) انظر : صحيفة الاتحاد _ الجمعة ١٨ تشرين أول ٢٠٠٢ _ ص ١٥ .

(١٦) انظر : صحيفة الاتحاد _ الجمعة ١ آذار ٢٠٠٢ _ ص ١٥ .

(١٧) انظر : مجلة عبير _ العدد ٥٥ _ القدس ١٩٩٠ _ مقالة قراءة أنصارية في مجموعة المجد ينحني أمامكم ص ٨٠ .

أولاً - دلالة الصوائت في شعر عبد الناصر صالح :

يستطيع الدارس لشعر عبد الناصر صالح أن يلمس السيطرة الواضحة للنزعة الوطنية عليه ، وليس غريباً على رجل خاض تجربة السجن مرات عديدة أن تسيطر عليه هذه النزعة ، لا سيما أنه ولد وعاش باحثاً عن الحرية ، حرية شعب بأسره ، أمضى سنوات طويلة في مقارعة المحتل ، يصارع من أجل الحرية والبقاء ، وقد استطاع الشاعر أن يستثمر نتاج هذه العقود ليكون لساناً صادقاً ومعبراً عن حال أمته وشعبه .

وإذا كانت النزعة الوطنية قد خيمت بظلالها على شعر عبد الناصر صالح ؛ فلا عجب أن تلعب الصوائت دوراً بارزاً في إضفاء دلالة الحزن والأسى على شعره ، ويستطيع الباحث القول : إن الصوائت قد برزت بروزاً واضحاً في شعر عبد الناصر صالح ، وإن الشاعر قد اعتمد عليها اعتماداً كثيراً وبرزت واضحة في قوافي أسطره الشعرية ، وذلك لأن امتداد الصوائت عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة ، الأمر الذي هياً للشاعر فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة .

وللوقوف على دلالات الصوائت في شعر عبد الناصر صالح ، يبدأ الباحث بقصيدة (

رسائل سجينة إلى أمي) والتي يقول فيها :

أماه يا لحن النهار

هل تسمعين ؟

القلب يخفق والتشوق والحنين

أماه ليتك تسمعين ندائي الملهوف

يخترق الجدار

يأتي إليك مع الطيور الباكيات على الديار^(١).

تتجلى في هذه القطعة الشعرية نزعة الشوق والحنين ، خاصة وأنها إحدى الرسائل المبعوثة من داخل سجن المحتل من جهة ، وأنها مرسله إلى والدة الشاعر من جهة ثانية ، تلك الوالدة التي ارتبط بها جنيناً ، وعاش في رحابها طفلاً صغيراً ، إلى أن أجبرته الظروف وحالت بينه وبينها بدخوله السجن زمناً طويلاً حتى غدت رؤيتها أملاً كبيراً في حياته .

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة ، عبد الناصر صالح - مطبعة الأسوار - عكا - ١٩٨٠ ص ٢١ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٤ .

إن طول البعاد وعمق شوق الشاعر إلى والدته وحنينه إليها كلها معان كبيرة لم يكن ليعبر عنها صوت آخر سوى الصوائت ، تلك الأصوات التي ينسجم معها الصوتي وامتدادها مع الكم الهائل من الشوق والحنين اللذين يسيطران على عاطفة الشاعر ، لذلك لم يكن غريباً أن يكرر الشاعر الصوائت ست عشرة مرة في ستة أسطر شعرية لم تتجاوز أربعاً وعشرين كلمة لتعبر عن مدى الالهفة لرؤية أمه .

وإذا كان الحنين قد امتلك عاطفة الشاعر في هذه القصيدة ؛ فإن ذلك لا يعني أن الضعف والوهن قد سيطر عليه ، بل إنه يستمد قوته وصلابته في مواجهة المحتل ، وصموده وراء القضبان من خلال ذلك الشوق ، ويتضح هذا المعنى في قوله :

أماه ليتك تسمعين
القلب يخفق والتشوق والحنين
لكنني أماه مهما طال هجرك لن أهون
أماه إنني لن أهون
وبريق وجهك في المآقي كالنهار
كالموج يعتنق المحار
لا .. لن أهون
فأنا وأنت على انتظار
فأنا وأنت على انتظار^(١).

في هذه القطعة الشعرية يمتزج شعور الشاعر بالشوق والحنين إلى أمه مع شعوره بالتحدي والصمود ، وإذا كان الشاعر قد وفق في توظيف الصوائت لطولها في التعبير عن مدى اشتياقه وحنينه إلى أمه ، فإنه عاد ليوظف تلك الأصوات في الدلالة على مدى صموده وتحديه للظروف القاسية التي يعيشها خلف القضبان ، فيرفع صوته مدوياً ثلاث مرات (لن أهون) ، ولما كانت الصوائت تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها ، وتسمع بكامل صفاتها^(٢)؛ فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليعبر بها عن صموده وتحديه ، حيث لا يوجد في الأصوات العربية ما هو أوضح سماعاً من الصوائت ، وهذا ما يعلل به الباحث سبب تكرار الشاعر للصوائت خمساً وعشرين مرة في تسعة أسطر شعرية ، بل إن الشاعر قد عمد إلى اختيار قافيته في هذه القصيدة مردوفة بالصوائت ، حتى يظل صوته واضحاً مؤدياً للغرض الذي ينشده .

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة : ص ٢٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٤ .

(٢) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٨٨ .

وإذا كانت الصوائت قد ساهمت في إيصال مكنونات الشاعر في هذه القصيدة ، وأشبعته رغبته في إفراغ أحاسيسه ؛ فإن الشاعر قد أضفى عليها مزيداً من التعبير والدلالة ، وذلك حين جعلها في قافية قصيدته متبوعة بصامت مقيد للوقف ؛ الأمر الذي يلزم القارئ بإطالة المد في تلك الأصوات لتجنب صعوبة النطق عند التقاء الساكنين ، فالصائت بطبيعته طويل ممدود والصامت بعده ساكن ، وهذا يؤدي إلى صعوبة النطق ، ولتجنب هذه الصعوبة يمكن إطالة الصائت وبالتالي يسهم ذلك في إشباع رغبة الشاعر ، والوصول بها إلى دلالات أعمق وأكمل .
وفي قصيدة (نبوءات الزمن المقبل) المهداة إلى ماجد أبو شرار ، يتألق الشاعر في

توظيف الصوائت للدلالة عن مدى التشوق والرغبة والانتظار للنبي الجديد ، حيث يقول :

يرتفع عويل الساعات الأولى المسكونة

حذقت بزرق ماء البحر

فأعياني التحديق

وأثقلني صمتي

والقادم ينتشر على وجهي ورداً أخضر

يمطرنني بشعاع الرغبة^(١).

في هذه القطعة الصغيرة ، تبرز معاني التشوق والرغبة والانتظار ، ويعبر عنها الشاعر بتوظيف الصوائت بصورة لافتة للنظر ، حيث يكررها سبع عشرة مرة في ستة أسطر شعرية ، ولعل فترة الانتظار ، تترك الشاعر متوتراً مضطرباً مما يجعله يشعر بتلك الفترة زمناً طويلاً ، لذلك جاءت الصوائت طويلة النفس لتعبر عن مدى طول فترة التوتر التي قضاها الشاعر في الانتظار ، ويتضح ذلك من خلال السطر الشعري الأول والذي يقول فيه :

يرتفع عويل الساعات الأولى المسكونة

تتكرر الصوائت في هذا السطر خمس مرات لتتسجم صفة طول النفس فيها مع طول فترة الانتظار التي مر بها الشاعر ، ولتعبّر عن مدى التشوق الذي سيطر عليه ، والحنين الذي هزّ نفسه .

ثم يستمر الشاعر في التعبير عن طول فترة الانتظار ، ويتمثل ذلك في طول الفترة التي حذق بها في زرق ماء البحر ، إلى أن يقول :

فأعياني التحديق

(١) خارطة للفرح ، عبد الناصر صالح _ وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر _ ط١ _ القدس ١٩٨٦ ص٧ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص١٦٥ .

صوتان صائتان في كلمتين ، ولعل كلمة أعياني وحدها تحمل في أصواتها معاني التوتر والقلق اللذين يكتنفان الشاعر ، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يأت بكلمة أخرى تحمل نفس المعنى ك (أرهقتني) أو (أتعبني) ، مع العلم أنهما لا تخلان بموسيقى القصيدة وربما كان ذلك لأن كلمة (أعياني) تشتمل على صائتين ينسجمان مع طول فترة الانتظار ، ويعبران عن الفترة التي أرهقت الشاعر وأعيته في الانتظار .

وإذا كان الشاعر قد أجاد في توظيف الصوائت للدلالة عن الحنين والشوق ، فإن ذلك التوظيف لم يقف عند هذا الحد ، بل تجاوزه إلى معانٍ أخرى سيطرت على عاطفة الشاعر فالموت حقيقة لا شك فيها ، ولا يستطيع أحد أن يهرب منها ، حقيقة تمثل للبشر نهاية لا مفر منها ، ورغم أن الناس جميعاً متيقنون من هذه الحقيقة فإنهم يجزعون منها ، وينفرون من ذكرها .

في قصيدته (العزف على أوتار مقطعة) يصور الشاعر الموت بصورة بغیضة حيث يقول :

أيها الموت الظليم
صوتك المزروع بالنار أتانا من بعيد
صاخباً كالرعد
كالوحش العنيد
ينهش الأشجار والزرع
ويمتص الورود
ويحوم
في سماء اليأس والحزن يحوم
سارقاً عمر النجوم
حاملاً في كفه العالم والشمس الذليلة^(١) .

تتكرر الصوائت في هذه القطعة الشعرية بشكل واضح ، ولكن الشيء اللافت للنظر فيها هو قافية هذه الأسطر ، حيث عمد الشاعر إلى إنهاء كل سطر منها بصائت ضيق ، متبوع بصامت ساكن ، فتارة صوت الياء الصائتة وتارة صوت الواو الصائتة ، ومن المعلوم أن هذين الصوتين من الصوائت الضيقة الطويلة ، ولأن الألف الصائتة أوسع وأخف منهما^(٢) فقد تجنّبها الشاعر في قافية أسطره الشعرية .

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة :ص ١٦ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٦ .

(٢) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٢١ .

ويعلل الباحث ذلك بأن الحديث في تلك الأسطر كان عن الموت وقسوته ، ولما كان الموت أكثر الأشياء التي تضيق له الصدور وتختنق له العبرات لمن أصابهم في أعزائهم ؛ فلا عجب إذاً من توظيف هذه الأصوات الضيقة لتعبر عن مدى الضيق الذي ينتاب أقرباء الميت ومحبيه ، حتى كأن الدنيا تضيق أمامهم .
وفي قصيدة (رسائل سجينة إلى أمي) يتكرر ذكر الموت بشخص من يحتضر فيقول
الشاعر :

أماه يا لحن النهار
هل تسمعين ؟
أنات محتضر أدلته السنون
تركته في زلزلة الموتى تقلبه الحوادث والظنون
لا شيء غير الليل والقيد الكبير
ومصائب الزمن العسير
سوداء تلتحف المنون
أماه لينك تسمعين^(١).

ومع تكرار ذكر الموت والاحتضار والمنون التي تضيق لها النفوس ، يكرر الشاعر نفس القافية بتعدد بين الياء والواو الصائتين ، وكأن الشاعر قد خص ذكر الموت بتلك الأصوات الطويلة الضيقة ، حيث يقول في قصيدة (الفارس الذي قتل قبل المباراة) :
الليل يخيم في أفقي ويموت حنيني
وتضيق البسمة في الشفتين
يجوع النور الآتي من عمق عيوني
يا سر الليل أنا أبكي والدمع غزير
وبيارق أهلي
وبيوت الطين الأثرية
لم يبق سوى هيكلي أيامي المنسية
يا سر الليل أنا أبحث عن مأوى يجمع أشلائي^(٢).

تتردد الصوائت في هذه القطعة سبع عشرة مرة ، وكما تبين من قبل ، فقد احتل صوت الياء الساكنة المساحة الأكبر من الصوائت ، حيث تكرر أربع عشرة مرة ، وتلاه صوت الواو

^(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة: ص ٢٤ و٢٥، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٤.

^(٢) الفارس الذي قتل قبل المباراة: ص ٤٣ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٧.

الصائتة التي تكررت خمس مرات فقط ، في حين حظيت الألف الصائتة بثماني مرات ، بمعنى أن الصوائت الضيقة قد تكررت أكثر من ضعفي الصائت المتسع ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن توظيف الصوائت الضيقة جاء للتعبير عن حالة الضيق التي تكتنف الشاعر حين يتحدث عن الموت .

ويرى الباحث أن الشاعر قد اختار تلك الأصوات الضيقة لكل ما يتعلق بالموت أو أدواته أو مستلزماته ، لذلك فهو يقول في قصيدة (الشهيد يواصل نهضته) :

كما تتجمد في حدقات العيون دموع العيون
كما يتعرى من اللون
هذا الندى الليلي

ويهوي المساكين نحو القبور العتيقة
أفتتح الآن موتي ،

وأدخل في موسم الجوع

أحمل حزن البلاد على كاهلي

أستجير التراب

وأحصي دم الذاهبين إلى حربها

دون ماء^(١).

في هذه القطعة الشعرية ، علاوة على ذكر الشاعر للموت ؛ فإنه ذكر أموراً أخرى تتعلق فيه كالقبور والتراب والدم ، وهذا ما جعله يكثر من استخدام الصوائت الضيقة ، خاصة في قافية الأسطر الشعرية ، وإذا كان هناك حضور للألف الصائتة ؛ فإنه في حشو الأسطر الشعرية وليس في قافيتها ، باستثناء كلمة (ماء) الأخيرة .

ويستمر الشاعر في توظيف الصوائت لتعبر عن مكوناته و مشاعره الدفينة ، ويجد فيها ملاذاً صادقاً لاستخراج آهاته الحزينة النابعة من قلب مليء بالمآسي والأحزان ، حيث يقول في قصيدة (دقائق ساعة منتصف الليل) :

لا أعرف ماذا يحدث في نسغ التاريخ

تهرب مني كلماتي

تغرق ذاكرتي في بحر دماء

تتعالى الصرخات على قلبي

تتهاوى أنقاض الأفق

(١) خارطة للفرح : ص ٢٢ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٩ .

على الجرح النازف
تتململ أصوات الموت على صدري
آه يا حبي الممزوج بالأم الليل
آه يا قيثاره آمال
تتدحرج فوق الأرصفة الصرعى^(١).

تتردد الصوائت في هذه القطعة الشعرية ستاً وثلاثين مرة ، ويلاحظ الباحث أن صوت الألف الصائتة الأكثر اتساعاً ، قد انتشر ثلاثة أضعاف الصائتين الضيقين ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مساحة الحزن والألم الواسعة التي شغلت حيزاً كبيراً من قلب الشاعر ، والتي تتناسب وسعة مخرج الألف الصائتة أسهل الأصوات نطقاً ، وأقربها إلى الجوف ، حيث تخرج من الرئتين بمساعدة الزفير دون جهد كبير ، وهذا ما يعلل تنهد المريض بكلمة (آه) في حالات الشدة .

ومرة ثانية يلجأ الشاعر إلى الصوائت عامة ، وإلى الألف خاصة ليعبر عن آهاته الحزينة ، فيقول في قصيدة (تخطيط أولي للوحة تجريدية) :

والفارس الموعود
ما زال ينتظر القطار
والم آهاتي وأحزاني
عن الجسد الذي شبكته أسلاك الأسار
سأعود
أتعبني التنقل والسفار^(٢).

في هذه القطعة يندمج شعور الشاعر بالغربة مع شعوره بالحزن والألم ، ليعبر عن ذلك كله بآهاته الحزينة التي تتسجم معها الألف الصائتة ، والتي طالما عبرت عن الحزن والأسى والألم المستوحاة من كلمة (آه) .

ويلاحظ الباحث أن كلمة (آه) قد لازمت الشاعر في التعبير عن أحزانه في مواضع كثيرة من قصائده ، ويعلل الباحث ذلك بطول صوت الألف الصائتة وسهولة نطقه ، إضافة إلى إتباعه بالهاء التي تخرج من الأعماق حاملة معها زفير الألم والأحزان ، وفي هذا الإطار يقول الشاعر في قصيدة (إيقاع حاد لقصيدة مهمة جداً) :

آه من حزني الطويل

^(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة: ص ٦٩ و ٧٠، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٠.

^(٢) نفس الديوان : ص ٥٧ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٠.

آه يا صمت إله المستحيل

إنني أهوي إلى القاع قتيل

إنني أهوي قتيل (١).

و إلى جانب الألف الصائتة تحتل الياء الصائتة مساحة أوسع من هذه القطعة الشعرية ، متبوعة بصوت ساكن ؛ حتى يتسنى للمتلقي مدها بنسبة تتلاءم مع طول الحزن الذي يعيشه الشاعر .

وإذا تردد معنى الشوق والحنين كثيراً عند الشاعر فإن مرجع ذلك يعود إلى شعوره بالغربة التي عايشها في وطنه وبين أهله ، والتي خرجت به عن حدود قدرته على التحمل وترجم ذلك بكلمة (أطيق) في قصيدة (كتابة على جذع زيتونة) في قوله :

ما عدت أطيق الغربة

يعلم شجر الزيتون بأني

ما عدت أطيق الغربة والهجران (٢)

فعلاوة على الصوائت المتكررة في هذه القطعة ، إلا أن ما يستوقف الباحث فيها كلمة (أطيق) ، والتي كان بإمكان الشاعر أن يستبدلها بكلمة أحتمل ، إلا أن الصوائت في كلمة (أطيق) يحمل الدلالة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها ، فهذا الصوت قد وقع في تلك الكلمة بين صوتين مستعبيين من أقوى أصوات اللغة العربية وهما الطاء والقاف ، وبدل ذلك على قوة الشاعر الرهيبية في التحمل إلا أنه رغم تلك القوة لم يحتمل مرارة الغربة .

ويلاحظ الباحث أن صوت الياء الصائتة هو الصوت المسيطر بصورة واضحة في

حديث الشاعر عن غربته حيث يقول في قصيدة (الفارس الذي قتل قبل المباراة) :

في الغربة فارقني وجهك

فارقني في الليل وميض العينين البارقتين

والمطر الدافئ

وبيارق أهلي

فارقني في الليل حنين لبيدك الوادعتين

وبكت

لماذا فارقني في الليل حنيني

وكأني في وطني لم أعشق

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة : ص ٣٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧١ .

(٢) نفس الديوان : ص ١٣ وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٢ .

وكأنني لم أعشق^(١).

في هذه القطعة الشعرية يتكرر صوت الياء الصائتة إحدى وعشرين مرة ، في حين لم يتكرر صوت الألف الصائتة إلا تسع مرات فقط ، وقد غاب عن هذه القطعة صوت الواو الصائتة ، ومن الملاحظ أن الياء الصائتة قد تكررت عشر مرات كياء المتكلم في الكلمات فارقني ، أهلي، حنيني ، كأني ، وطني .

وإذا كان الأمر كذلك ، فإن الباحث يرى أن لتكرار ياء الملكية دلالة على ما يجول في ذات الشاعر وفي نفسه ، وقد أعلن ذلك صراحة حين تحدث عن الغربية ، فالغربة التي تملأ أحاسيس الشاعر وخلجاته الداخلية هي مصدر قلقه وانفعاله الذي عبر عنه بالياء الصائتة التي تكررت كما أسلف الباحث إحدى وعشرين مرة ، ولا يجد الباحث غرابة في ذلك ، خاصة وأن صوت الياء

" يدل على الانفعال المؤثر في البواطن " ^(٢).

ويستمر الشاعر في البحث عن وطنه وسط غربة مؤلمة ، فيقول في قصيدة (الشهيد

يواصل نهضته) :

أقول : خذيني إلى وطن في الثلوج البعيدة

ألقى به وطني

خذيني إليك

ولا توصدي البحر

لا تقطعي المد خلفي

ولا تحجبي الشمس بعد اختفاء النجوم

خذيني^(٣).

ومرة أخرى يلوذ الشاعر بالياء الصائتة ، التي تكررت اثنتي عشرة مرة في هذه القطعة الصغيرة ليعبر بها عن غربته ، وقد تكرر هنا مرة أخرى استخدام ياء الملكية ، وهذا ما سبق توضيحه في النموذج السابق .

(١) نفس الديوان : ص ٥٠ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٧ .

(٢) تهذيب المقدمة اللغوية : ص ٦٤ .

(٣) خارطة للفوح : ص ٢٣ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٩ .

ولا يزال الشاعر يستوحي من الصوائت دلالات تكشف عن مكنوناته الداخلية ، وتشبع
رغبته في التعبير عما يجول في ذاته من معانٍ متعددة ، وفي هذا الإطار يعاود الشاعر اللجوء
إليها للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها ويتألم منها حيث يقول في قصيدة (العزف على
أوتار متقطعة) :

لم نكن نحلم بالليل وآلام الضياع
فبكينا

مثل طفلين بكينا

وعشقنا الجرح ، والقيد الغشوم
ومددنا لخيوط الشمس في المنفي

ذراع

لم نكن نعلم أن الأرض

في سوق الشعارات تباع^(١) .

في هذه القطعة يكرر الشاعر الصوائت سبع عشرة مرة ، وإذا كان صوت الألف
الصائتة قد احتل مساحة أكبر منها إلا أن الشاعر قد لون أسطرها الشعرية بصوتي الواو والياء
الصائتين ، بل فصل بين قوافي ستة أسطر شعرية تنتهي بالألف الصائتة بقافية تنتهي بالواو
الصائتة في كلمة (الغشوم) .

ويرجع الباحث سبب مزج الشاعر لهذه الصوائت إلى حالة الضياع التي يعيشها الشاعر
وما ينتج عنها من الشعور بالاضطراب وعدم الاستقرار .

ومرة ثانية يندمج شعور الشاعر بالضياع مع شعوره بالوحدة الناتجة عن ذلك الضياع ،
فيلجأ إلى الصوائت ، تلك الأصوات صاحبة القدرة الكبرى على حمل الدلالات المعبرة عما
يجول في النفس ، فيقول في قصيدة (اللغة المفقودة) :

تتهض في ذاكرتي عيناها ،

تخترقان خريفي العجري

تمدان فؤادي بالنبض / النور / الخفقان .

أزحف في غابات الكون / الأسطورة

مبهوراً تحت ستار الدمع ،

يغطي رمل الصحراء الحارق

أتلمس دربي بين الجثث المتروكة في الليل ،

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة :ص ١٥، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٦ .

وحيداً أبكي في الليل الوثني
وتبكيني آلهة الشعر /
اللغة الضائعة / الورق المتطاير في الريح /
المدن المدفونة تحت الأنقاض
وينشدني وطني^(١).

في هذه القطعة الشعرية كرر الشاعر الصوائت أربعين مرة ، ومن الملاحظ أنه لم يكن هناك سيطرة مطلقة لصوت واحد من تلك الصوائت ، حيث تردد صوت الياء تسع عشرة مرة ، في حين تردد صوت الألف ست عشرة مرة ، أما الواو فلم ترد إلا خمس مرات . وإذا كان الشاعر في هذه القطعة يتحدث عن ضياعه ، حيث يتلمس دربه بين الجثث المتروكة في الليل ؛ فإن توزيع الصوائت بهذا الشكل في القطعة الشعرية يترجم ذلك الضياع ، حيث تختلط الألف مع الياء في كثير من المواضع كما تختلط فيها الواو الصائتة بين الحين والآخر ، وهذا ما يدل على اضطراب الشاعر ، وعدم استقراره ، الأمر الذي ينسجم مع حالة الضياع التي يعيشها الشاعر .
وفي قصيدة (اللون الذي يسبق الصورة) يمزج الشاعر بين شعوره بالضياع وشعوره بالملل والسأم ، ليعبر عن ذلك بأصوات اللين الطويلة حيث يقول :

كل شيء يسافر حتى المصاييح

والقصص والميادين

من يشتريني بسوق النخاسة ؟

من يشتريني ؟

مللت الطهارة في معبدي والنجاسة

قال المغني :

غداً يذبحونك مثل الحمامة

غداً يصلبونك

باتت

تملّ الليل في عربات القمامة^(٢).

(١) خارطة للفرح : ص ٣٠ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٣ .

(٢) داخل اللحظة الحاسمة ، عبد الناصر صالح _ مطبعة فراس _ ط ١ _ الناصرة _ ١٩٨١ ص ٤٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٤ .

يترجم الشاعر اضطرابه وضياعه في هذه القطعة الشعرية بتأرجحه بين صوتي الألف والياء الصائتين، وكما سبق في القطع السابقة فإن صوت الواو كان أقل استخداماً من الصوتين السابقين.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى الصوائت ليعبر بها عن حالة الحرمان التي يعيشها ، حيث يقول في قصيدة (إيقاع حاد لقصيدة مهمة جداً) :

جعت حتى مزقتني
وغزت جدران قبري
هذه الأرواح من أرض الخرافات
وغابات الملوك السفهاء
جعت وانهارت تعاويذي
وعشب الساحل المحروق مصلوب
على بوابة الدم المراق^(١).

في هذه القطعة الشعرية يردد الشاعر الصوائت إحدى وعشرين مرة ، ويلاحظ أن صوت الألف قد احتل المساحة الكبرى من هذه القطعة ، حيث رده أربع عشرة مرة ، في حين ردد صوت الياء الصائتة أربع مرات والواو الصائتة ثلاث مرات ، ويبدو أن الشاعر قد لجأ إلى صوت الألف للتعبير عن حالة الحرمان التي يعيشها ليدل على طول تلك الفترة وأثرها في نفسه، والتي تتسجم مع طول الألف لكونها أوسع الصوائت على الإطلاق .

ثم يمزج الشاعر بين شعوره بالحرمان وشعوره بالحزن في قصيدة (الشهيد يواصل نهضته) حيث يقول :

كما تتجمد في حدقات العيون دموع العيون
كما يتعرى من اللون
هذا الندى الليلكي
ويهوي المساكين نحو القبور العتيقة
أفتتح الآن موتي
وأدخل في موسم الجوع
أحمل حزناً إليك وعلى كاهلي
أستجير التراب
وأخفي دم الذاهبين إلى حربها

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة : ص ٣٣ و ٣٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧١ .

دون ماء^(١).

في هذه القطعة الشعرية يردد الشاعر الصوائت اثنتين وثلاثين مرة ، ويلاحظ الباحث أن صوت الألف تردد بنسبة تعادل صوتي الواو والياء الصائتين مجتمعين ، حيث تردد صوت الياء نحو عشر مرات في حين تردد صوت الواو نحو ست مرات ، ويبدو أن شعور الشاعر بالحزن هو الذي جعله يلجأ إلى الصوائت الضيقة ، خصوصاً الياء، حيث كانت تحتل مساحة واسعة في القطع الشعرية التي تعبر عن حزنه ، في حين بقي صوت الألف بهذه النسبة ليخلق إيقاعاً نغمياً شجياً ينسجم وحالة الحرمان التي يعيشها الشاعر .

تلك هي المعاني والدلالات التي استطاع الشاعر من خلال تلوينه لقصائده بالصوائت أن يعبر عنها ، وهي الشوق والحنين والغربة والموت والحزن والضياع والحرمان ، وبالنظر إلى الدلالات التي وصل إليها الباحث في الفصل الأول من هذا البحث ، يرى أنها لم تختلف عن دلالات الصوائت عند الشاعر عبد الناصر صالح .

ويبدو أن الصفات التي تمتعت بها الصوائت من اتساع في وطول في النفس هي التي أهلتها لحمل هذه الدلالات التي تضطرب لها النفس .

ثانياً - دلالة الصوائت في شعر عبد الناصر صالح :

تعتبر الأصوات من أهم العوامل التي تعمل على إبراز قدرة الشاعر في التعبير عن تجربته ، ذلك أن للأصوات وظائف دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه في السياق ، وتكمن هذه القدرة في إبراز صوت أو أصوات معينة ، إذ أن " تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه " ^(١)، وقد لمس المحدثون أهمية الصوت في الدلالة ورأوا أن " الكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة ، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى ، فهي مبنية بناء مزدوجاً ، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني وهي أيضاً رموزاً للمعاني تعتبر أصواتاً " ^(٢).

وإذا كانت هناك ثمة دلالة للأصوات يمكن للدارس أن يستشفها ؛ فإن هذه الدلالة تكمن في صفات تلك الأصوات العامة منها كالجهر والهمس ، أو الخاصة كالإطباق والاستطالة ^(٣)، إذ لا يمكن الوصول إلى دلالة تلك الأصوات بمعزل عن صفاتها .

وقد فهم الشعراء المحدثون هذا المعنى ، وأيقنوا مدى الأهمية التي يضيفها الصوت على القصيدة من خلال دلالاته المتميزة عن غيره من الأصوات ، ولم يكن عبد الناصر صالح بمعزل

^(١) خارطة للفرح : ص ٢٢ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٦٩ .

^(٢) موسيقى الشعر : ص ٤١ .

^(٣) تأويل الأسلوب : ص ٦١ .

^(٤) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد ص ٣٦ .

عن هذا الفهم ، فقد استطاع أن يلون قصائده بأصوات باتت قادرة على التعبير عن أعماق
المشاعر وأكثر الأحاسيس شفافية وإرهافاً .

يقول الشاعر في قصيدة (فاكهة الندم) :

هيئوا للنوارس زينتها

هيئوا للشهيد الذي عاد حناءه

للخيول أعتها

وابدؤوا من نزيف الشوارع

من دمعة أثمرت وردة في اليباس

ومن كحل عينين لا تعرفان النعاس

قلت : لا يطأ الخوف جفنيهما

ترقبان روائح من وهبوا الأرض

إكليل أرواحهم

ثم جاءوا

ليعطوا الميادين أسماءهم

وعناوين أجدانهم

عائدون إلى صوتهم

عائدون إلى وقتهم

وإلى حبر أيامهم

عائدون^(١).

إن المتفحص لهذه القطعة الشعرية يلاحظ انتشار الأصوات الحلقية فيها بشكل لافت
للنظر ، حيث كررها الشاعر أربعاً وخمسين مرة بواقع إحدى وعشرين مرة للهمزة ، وأربع
عشرة مرة للهاء ، واثنيتي عشرة مرة للعين ، وخمس مرات للحاء ، ومرتين للحاء .
ويلاحظ الباحث أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الحلقية الضعيفة ، مبتعداً عن الأصوات ذات
الصفات القوية ، ويرجع سبب ذلك إلى أن الشاعر يتحدث عن أناس هم فوق مستوى البشر ،
أناس ينعمون بمنزلة أعلى من عامة البشر ، يتحدث عن الشهداء الذين ارتقت أرواحهم وعانقت
أرواح النبيين والصديقين والصالحين ، يتحدث عن الشهداء الذين يتعبون الأدباء بحثاً عن كلمات
شفافة عند الحديث عنهم ؛ فيختارون أرق الكلمات وأكثرها إرهافاً ، لذلك كله اختار الشاعر

(١) فاكهة الندم : ص ٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٥ .

الأصوات الحلقية السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي كبير في نطقها^(١)، وبالرجوع إلى الأصوات الحلقية المستخدمة في تلك القطعة يتضح أنها باستثناء الهمزة أصوات رخوة ، إضافة إلى أنها أقرب إلى الهمس منها إلى الجهر ، فالهاء والحاء والخاء جميعها أصوات مهموسة ، والهمزة صوت متوسط لا هو بالمهموس ولا بالمجهور^(٢) ، ومن ثم فلم يبق إلا صوت العين الذي كرره الشاعر اثنتي عشرة مرة هو الصوت الحلقى الوحيد المجهور في تلك القطعة ، وإضافة إلى صفتي الرخاوة والهمس اللتين سيطرتا على الأصوات الحلقية في القطعة ، هناك صفة ثالثة وهي الاستفال ، حيث يلاحظ أن من بين الأربع والخمسين مرة التي كرر فيها الشاعر الأصوات الحلقية ، لم يأت بالأصوات المستعلية منها إلا مرتين ، متمثلتين في صوت الخاء ، في حين سيطرت الأصوات الحلقية التي تنتسب إلى صفة الاستفال على سائر القصيدة بصورة واضحة ، كما أن جميع تلك الأصوات مرفقة باستثناء صوت الخاء الذي ينتسب إلى أصوات التخميم والتي تعتبر من صفات القوة في الأصوات ، أما الصوت السادس من الأصوات الحلقية وهو صوت الغين ، فقد غيبه الشاعر غياباً كاملاً حيث لم يرد إطلاقاً في القطعة ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حسن توظيف الشاعر للأصوات الهادئة الرقيقة في التعبير عن عاطفته الرقيقة تجاه الشهداء ، إذ أبعد الصوتين القويين من الأصوات الحلقية عن قطعه السابقة، وإذا كان قد استخدم الخاء مرتين فإنه قد أهمل استخدام الغين والذي يعتبر أقوى تلك الأصوات على الإطلاق ، إذ يتمتع بصفات الجهر والاستعلاء والتخميم ، فهو أقوى من الخاء بانتسابه إلى الأصوات المجهورة ، وبهذا يكون الشاعر قد تجنب الأصوات الحلقية ذات الصفات القوية ؛ لأنه يتحدث بروح مرهفة عن أناس قد قضوا في سبيل الله والوطن ، لهم احترام وتقدير عند الناس ولهم الثواب العظيم عند الله فكان لا بد من الحديث عنهم برقة وشفافية تتلاءم وحالة التقديس لهم، وتنسجم مع أرواحهم الطاهرة الرقيقة .

ومرة أخرى يوظف الشاعر تلك الأصوات ، ويكررها بصورة لافتة للنظر ، حيث يقول

في قصيدة (تضاريس الورد) :

ربما صارحتك الليلة أنني ما تمردت على قلبي

وما خنت حيني

فأنثري فوق جبيني ...

عقب الورد الذي ينساب

من وجهك في الريح

(١) انظر : التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر ص ٢٤٨ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ٧٨ .

كأن الريح نبع الحلم
يا قيثارة الحلم ،
خذي الليلة هذي كل أشعاري
أقرأطاً على جيدك تلتف
خذي ما شئت من عمري
ومن عطر دمي الفواح :
طقس الماء والعشب
انطلاق الفرحة المسبي
إيقاع أغاني التي تنفذ للروح
خذي ما شئت من عمري :
فرحي الطفلي
أحزاني ،
ولهوي ،
وخذي ما شئت من وقتي
ومن رائحة الدفء بأطرافي
كأني ربما أكتب ألحان دمي
أكتب الليلة هذي أكثر الأشعار دفناً^(١).

يدور الحديث في هذه القطعة الشعرية حول عشق الشاعر لمحبوبته ، حيث يتفانى الشاعر في منحها ما شاءت من أحاسيسه الرقيقة والتي تمثلت في فرحة الطفولي ، ولهوه ودفئه وألحانه ، وليس غريباً على من يخاطب محبوبته ويرجو وصلها أن يتحدث معها بلغة شفافة رقيقة ، وهذا ما فعله الشاعر ، حيث كرر الأصوات الحلقية أربعاً وخمسين مرة ، بواقع إحدى وعشرين مرة للهمزة ، وثلاث عشرة مرة للحاء ، وإحدى عشرة مرة للعين ، وخمس مرات للحاء ، وأربع مرات للهاء ، ومرة واحدة للغين ، ويتضح من التصنيف السابق لتلك الأصوات سيطرة الأصوات المهموسة منها على القطعة باستثناء العين والغين واللتين لم تردا إلا اثنتي عشرة مرة ، كما غلب على تلك الأصوات ما انتسب منها إلى الأصوات الرخوة حيث تردت أصوات الحاء والهاء والعين والحاء ثلاثاً وثلاثين مرة ، أما الأصوات الحلقية الشديدة فلم ترد عنده إلا إحدى وعشرين مرة ، متمثلة في الهمزة فقط لأنها الصوت الشديد الوحيد بين أصوات الحلق. أضف إلى ذلك أن تلك الأصوات في معظمها تنتسب إلى صفة الاستفحال باستثناء الغين

(١) فاكهة الندم : ص ٤٢، ٤١ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٧.

والخاء واللتين لم تردا إلا ست مرات فقط ، وهذا يعني أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الهادئة الشفافة لينسجم ذلك وحالة العشق التي يعيشها .

وبنظرة شمولية لتلك القطعة فإنها تشتمل في معظمها على الأصوات المرققة ، حيث لم ترد الأصوات المستعلية إلا تسع عشرة مرة ، وقياساً بالأصوات المرققة فإن الرقم تسعة عشر يكاد لا يذكر مع باقي الأصوات ، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس حين قسم الحروف إلى قسمين :
" أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ " (١).

وإذا كانت الأصوات الحلقية ذات المخرج الأقصى والأوسط قد عبرت عن المعاني الرقيقة الشفافة في الحديث عن الشهداء تارة وعن الحبيبة تارة أخرى لما تمتعت به تلك الأصوات من رقة في صفاتها بخلاف الغين والخاء اللتين تنتسبان إلى أدنى الحلق ؛ فإن الشاعر قد وظف هذه الأصوات مرة ثالثة في حديثه عن وصف البحر في مطولته (نشيد البحر) حين قال :

هو البحر

بوابة الماء والملح

آخر ما تستطيع الوصول إليه عيون الغزاة

وأول ما تستطيع الوصول إليه النوارس

والباخرات التي تتزين بالأخضر الثر

والألوية

* * *

هو البحر

لون البلاد المقدس

حين يصوغ الربيع أخا ديدها

ويهدد منها الجذور الدفينة

يرسمها شجراً طالعاً في المحطات

حول البحيرات

والقمم الجبلية^(٢).

(١) موسيقى الشعر : ص ٤٣ .

(٢) نشيد البحر ، عبد الناصر صالح _ منشورات دار النورس الفلسطينية للصحافة والنشر _ القدس _ ١٩٩١ ص ١١ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٧ .

ذكرت الأصوات الحلقية في هذه القطعة بمعدل ثمان وثلاثين مرة ، وقد سيطرت فيها الأصوات المرققة بصورة واضحة ، حيث كررها الشاعر إحدى وثلاثين مرة ، ولم يكن نصيب الخاء والغين منها إلا سبع مرات ، مرتين لصوت الغين وخمس مرات لصوت الخاء ، كما غلب حضور الأصوات المهموسة فيها ، حيث لم يرد الصوت المجهور فيها إلا سبع مرات فقط في صوتي الغين والعين ، وليس هناك ثمة غرابة في توظيف صوتي الخاء والغين سبع مرات في هذه القطعة ، حيث تحدث الشاعر في سياقها عن الغزاة وعن البواخر ، كما تحدث عن صوغ الأخاديد ، الأمر الذي يحتاج إلى القوة ؛ ومن ثم فقد وظف الشاعر ذينك الصوتين القويين ، أما في باقي السياق فإن الأصوات تنسجم وحالة التأمل في البحر ، حيث يتطلب ذلك التأمل جواً من السكينة والهدوء .

ويلاحظ في هذه القطعة تكرار الأصوات المهموسة بشكل عام ، ليعزز الشاعر قصيدته بمزيد من الأصوات الهادئة التي تنسجم مع حالة التفكير في البحر .

وفي إطار رثائه للشاعر توفيق زياد ، يعود عبد الناصر صالح مرة أخرى لتوظيف الأصوات الحلقية في قصيدة (سندس المدينة كحلها) ، حيث يقول :

أي موت سيفضح سر الموت المتألق
هذا المساء ؟

أي لحن سيعزف

_ في حضرة الفارس الناصري _

لتأتي النجوم الطليقة من غابة السرو
تأتي المدينة :

دفع منازلها

ألق الريح فوق مآذنها

وجهها المشرب

وميض لآلئها في الكنائس

بهجة أعيادها

* * *

أي عرس سيبدأ من شغف العمر

من غرة الفرح الأدمي :

النساء الجميلات يطلعن من مفردات القصائد ،

يطلعن

يرقصن في نشوة الطير
يدلفن من سلسيل الأغاني
و من سندس الكلمات
إلى كرنفال البهاء^(١).

في هذه القطعة تنتشر الأصوات الحلقية أربعاً وأربعين مرة ، ومن الملاحظ غياب صوت الخاء نهائياً ، وورود صوت الغين أربع مرات فقط ، لتسيطر بذلك الأصوات الحلقية المرققة ويتجنب الشاعر أصوات التفخيم ، ذلك أنه يتحدث في إطار الرثاء الذي يشع بالحزن على فراق العزيز .

وإذا كان الشاعر قد كرر الأصوات الحلقية بهذا الكم ، فإن ما يلفت النظر هو سيطرة صوت الهمزة على مجمل أسطر هذه القطعة ، حيث كررها الشاعر إحدى وعشرين مرة ، وبالرجوع إلى صفات الهمزة فإنها صوت شديد لا مجهور ولا مهموس ، كما أنه أكثر الأصوات احتياجاً إلى الجهد العضلي عند النطق بها^(٢)، ولعل هذه الصفات تتلاءم وموضوع الرثاء ، إذ يلمس القارئ للقطعة السابقة السرعة الإيقاعية في أسطرها ، ويساعد على ذلك قصر تلك الأسطر ، كما أن الهمزة هي الصوت الحلقى الوحيد الذي ينتسب إلى صفة الشدة، ولعل شيوع الهمزة في القطعة بهذه الصورة مرده إلى شدة حزن الشاعر على فراق توفيق زياد ، إضافة إلى مخرج الهمزة الحلقى والذي تختنق عنده العبرات .

هذا بالإضافة إلى باقي الأصوات الحلقية كالهاء التي تردت ثماني مرات والعين ست مرات والحاء خمس مرات ، وكلها أصوات مرققة وهادئة لتتنسج مع جو الرثاء .

ولا يزال الشاعر يوظف الأصوات الحلقية للدلالة على أعراض أخرى ، فها هو يجد في رقتها وسيلة للتعبير عن الطفولة المقتولة ، طفولة الشهيد فارس عودة ، الذي لم تشفع له طفولته من أن يكون هدفاً لقناصة جنود الاحتلال .

وفي هذا المضمون يقول الشاعر في قصيدة (وجه الغزالة ، ماس جدائلها) المهداة إلى فارس عودة :

ولد معجزة

عاد من نومه تحت ظل الصفيح

وأودع أحلامه غيمة ،

وعصافير تعبر صوب المخيم

^(١) فاكهة الندم : ص ٤٥،٤٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٦ .

^(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ٧٨ .

رتب أشياءه في الحقيقية :

أقلامه

صورة الأهل ،

رائحة القمح

واجبه المدرسي ،

بشاشة وجه المعلم أو عنفه حين يغضب

رهبته حين يفشل في حل أسئلة الامتحان

وفرحته حين يمضي إلى الجائزة^(١).

وإذا كان الحديث عن طفولة بريئة ، فليس من الغريب أن تكون الأصوات المستخدمة في هذه القطعة أصواتاً رقيقة شفافة ، تعكس شفافية طفل لم تكن طفولته لتمنع الغادرين من تركه، فكانت الأصوات الحلقية الهادئة ، والتي تكررت ستاً وأربعين مرة ، وبالنظر إلى تلك الأصوات فلم يكن نصيب الخاء والغين منها إلا ثلاث مرات ؛ ليتجنب الشاعر بذلك الأصوات ذات الصفات القوية .

ومن الملاحظ أن جميع الكلمات التي تخص الطفل المغدور كانت في غاية الرقة ، إذ حملت في طياتها أصواتاً شفافة ، ويتضح ذلك من خلال الكلمات ولد ، معجزة ، عاد ، نومه ، أودع ، أحلامه ، رتب ، أشياءه ، أقلامه ، واجبه ، رهبته وفرحته ، فكلها كلمات هادئة بعيدة عن أصوات الإطباق والاستعلاء والتفخيم .

كما يلاحظ انتشار الأصوات الرخوة والمهموسة في سياق القطعة ، ليعزز بها الشاعر مشاعر الرقة المسيطرة عليه أثناء حديثه عن ذلك الطفل ، فقد انتشرت أصوات السين والشين والصاد والفاء لتتنجم مع الأصوات الحلقية الرقيقة وتخرج لنا بلوحة فنية ذات ألوان زاهية تلائم براءة الأطفال .

وبالنظر إلى النماذج السابقة ، فإن توظيف الأصوات الحلقية كاد يخلو من صوتي الخاء والغين ، ولم يكن توظيفها في تلك الأغراض لأنها أصوات حلقية وحسب ؛ بل لأنها أصوات تنتمي إلى الصفات الهادئة كالرخاوة والهمس والرقة ، والدليل على ذلك هو استبعاده للصوتين الحلقيين القويين ، الخاء والغين صوتي الخاء والغين ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه تامر سلوم حين رأى أن جماليات الأصوات تكمن بربطها في صفاتها العامة أو الخاصة^(٢).

^(١) وجه الغزالة ، ماس جدائلها ، عبد الناصر صالح _ قصيدة غير منشورة ص ١ ، وانظر الملحق ص ١٨٧ .

^(٢) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي ص ٣٦ .

وها هو الشاعر يثبت ذلك مرة أخرى حين وظف الأصوات المهموسة والرخوة
والمرققة للدلالة على حالة الارتياح التي يشعر بها وسط الفراشات ، حيث يقول في قصيدة
(على غير عادتها) :
على غير عادتها تحتويني الفراشات
تلقي على جمرة الروح أفياءها
تلقي حلة النرجس الأريحي
فتأخذني لوعة الصبح
تنضج في خضرة القلب تفاحة
خضب الوجد أطرافها
واستحالت عبيراً تتأثر في الفلوات
وأسبغ حناؤه فوق أجنحة الغيم
قلت : الفراشات تبعث دفاء المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمذي
وتتسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكآبة عني
وأنهض^(١) .

يلاحظ في هذه القطعة انتشار أصوات الحلق مرة أخرى بواقع ثلاث وأربعين مرة ،
ويلاحظ أيضاً أن الأصوات المهموسة منها قد غلبت في ظهورها الأصوات المجهورة ، كما
ازداد حضور الأصوات الرخوة أكثر من الأصوات الشديدة ، وبالتالي فلم يكرر الشاعر صوتي
الحاء والغين المستعليين والمفخمين سوى ثماني مرات فقط ، ويرجع ذلك إلى الجو الشعاري
الذي يسيطر على الشاعر .

وصوت آخر استطاع الشاعر أن يوظفه في هذه القطعة بصورة واضحة ، وهو صوت
التاء المهموس ، حيث كرره الشاعر ثلاثاً وعشرين مرة ، ولعله أكثر الأصوات استخداماً في
هذه الأسطر الشعرية ليعزز به من قوة حضور الأصوات المهموسة والمرققة ، وقد وفق الشاعر
في توظيفه لهذا الصوت ، فما أجمل صوت التاء وهو يحتضن صوت الحاء في كلمة تحتويني
فكأن التاء تحنو على الحاء ، ومما يزيد الكلمة جمالاً ويحملها مزيداً من رقة الدلالة ارتباطها
بضمير المتكلم ، مما يوحي بمدى الحنان الذي يستشعره الشاعر من خلال احتواء الفراشات له ،
فما أرق إحساس الشاعر وقد اكتتفته الفراشات ، تلك المخلوقات الرقيقة الضعيفة .

^(١) فاكهة الندم : ص ١٨ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٨ .

ومن جانب آخر فإن جميع الأصوات المستخدمة في القطعة السابقة تنتمي إلى صفة الإستفال ، باستثناء تكرار أصوات الاستعلاء اثنتي عشرة مرة فقط ، مما يعزز إضفاء مزيد من الرقة والشفافية على جو القصيدة التي أرادها الشاعر بهذه الصورة .

ومن خلال الاستقراء الذي قام به الباحث لدواوين الشاعر ، تبين أن الأصوات الرخوة والمهموسة والمستقلة والمرفقة كانت أكثر استعمالاً وذلك للدلالة على جو الشفافية والرقة ، سواء كان ذلك بالحديث عن الشهداء أو رثاء الأعمام أو الغزل أو الوصف أو التنقل بين البساتين .

وإذا كان هذا هو الحال في التعبير عن الرقة والهدوء ، فإن هناك أصواتاً أخرى أجاد الشاعر في توظيفها لأغراض مختلفة ، فمثلاً في قصيدة بعنوان (في البدء كان الحجر) يقول :

في شهر كانون يجيء لنا الخبر

الجو مشحون يبشر بالمطر .

مطر على الطرقات

يجرف ما تبقى من خطر

مطر

ويحتدم الشرر

طفل يعبئ بالحجارة صدره

وصبية ترخي ضفيرتها

لتهتف باسم عاشقها القمر

حجر

وينهار التتر

حجر وتختلط الأمور على موائدهم

وتهتز الفكر

حجر

وترتفع راية

حجر

وتعلو هامة

حجر

وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر

حجر على لهب الرصاص قد انتصر

دما على الموت انتصر

دما تجلى وانتصر^(١).

يبدو في هذه القطعة انتشار صوت الراء بصورة واضحة ، حيث كرره الشاعر ثلاثاً وثلاثين مرة في ثلاثة وعشرين سطرًا شعرياً ، وبالنظر إلى صفات صوت الراء يتضح أنه صوت مجهور ، متوسط بين الشدة والرخاوة ، ويقبل صفتي التفخيم والترقيق ، ولكن هناك ثمة صفة يتميز بها هذا الصوت عن غيره من أصوات العربية ، وهي صفة التكرار ، حيث يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به^(١) ، ومن الواضح أن تلك الصفات لصوت الراء تضعه في جملة الأصوات القوية ؛ الأمر الذي دفع الشاعر إلى تكراره بهذا الكم الهائل في تلك القطعة ، التي يتحدث فيها الشاعر عن جو مشحون بالصدام والمقاومة مع زمرة المحتلين ، يتحدث عن تحد مستمر بين الأطفال بحجارتهم الصغيرة وبين جنود الاحتلال ، كانت الغلبة فيها للأطفال الحجارة ، هذا الجو المشحون بالتوتر والعنف لزمه صوت قوي يدل على مدى عنفه ، فكان صوت الراء ، ذلك الصوت الذي يحمل دلالة استباحة كل أساليب القوة المتاحة وتوجيهها ضد الاحتلال^(٢) دون ملل أو سأم ، وقد أبرز الشاعر حضور صوت الراء بتكراره في قافية معظم الأسطر الشعرية ؛ حتى يترك صدى في الأذان يدل على قوة العزم والتصميم .

وقد عزز الشاعر صوت الراء بأصوات قوية أخرى للدلالة على الجو العسكري الذي يتحدث عنه ، فقام بتوظيف أصوات التفخيم والاستعلاء مرات عديدة ، وضاعف من قوتها بربطها مع صوت الراء في الكلمة نفسها كما في الكلمات الآتية : الخبز ، المطر ، الطرقات ، خطر ، صدره ، ضفيرتها ، القمر ، الرصاص ، انتصر ، حيث تجلت في هذه الكلمات أقوى أصوات اللغة العربية وهي الخاء والطاء والصاد والضاد والقاف ، أبرزها الشاعر لتدعم بقوتها قوة صوت الراء في رسم تلك اللوحة العسكرية ، ذات الجو المشحون بالتوتر والعنف .

وفي قصيدة (دقائق ساعة منتصف الليل) يعود الشاعر مرة ثانية لتوظيف صوت الراء

لحمل دلالة أخرى ، حيث يقول :

أعبر بوابات الريح الشرقية

وأقابل سيقان الألم الأسود

في أرض الزيتون /

أرى ندب الحزن على شجري يذبل

(١) المجد ينحني أمامكم : ص ٨٠-٨٣ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٠ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية ص ٦٠ .

(٣) انظر : دلالة الحجر في شعر الانتفاضة الفلسطينية في فلسطين المحتلة ١٩٨٧ _ ١٩٩٤ م ، بسام فضل محمود _ رسالة ماجستير _ جامعة عين شمس كلية البنات _ وزارة التعليم العالي كلية التربية الحكومية القاهرة ٢٠٠٠ ص ٢٢٢ ، ٢٢١ .

أسمع تغريد الأطيّار ..
أستنشق رائحة الأزهار
يهرب مني ليل جراحاتي
أقرأ في وجه الشمس قصائد حبي
ألثم طيفك / أعبده

أكتب ذكراك على شجر اللوز
أقذف أحلامك في وجه الأمم المتحدة
أرفع رايتك ترفرف في أعماق العالم .. (١)

في هذه القطعة يكرر الشاعر صوت الراء تسع عشرة مرة ، في حديثه عن بارقة أمل ممزوجة بنوع من التحدي للواقع الأليم ، واقع الألم والحزن ، واقع التسويف والسلبية من جانب الأمم المتحدة ؛ لذلك كله جاء صوت الراء ليعزز جانب التحدي وجانب الكر والفر الذي يتوافق مع ضربات طرف اللسان باللثة ، ولكن هذه القطعة تختلف عن سابقتها في خلوها من أصوات التفخيم ، وانتشار الأصوات المهموسة فيها ، ولعل مرجع ذلك إلى تعزيز جانب الأمل الذي يرسمه الشاعر ، وقد اتضح ذلك من خلال تكرير صوتي التاء والفاء كل تسع مرات ، والقاف والحاء كل سبع مرات ، والهاء ست مرات والسين والشين والكاف كل خمس مرات .
وبهذا فإن جانب التحدي قد أبرزه صوت الراء في النموذجين السابقين ، ولكن باختلاف الأصوات المساعدة والتي كانت في النموذج الأول أصوات التفخيم والإطباق لتعزز معنى التحدي والصمود فجاءت قوية ، أما في النموذج الثاني فكانت أصواتاً مهموسة تلائم الحديث عن بارقة الأمل المرسومة في مخيلة الشاعر .

وليس بعيداً عن مخرج الراء وصفاتها ، يطالعنا الشاعر بصوت اللام في قصيدة (السندباد يكشف عري العواصم ..) ، والتي يقول فيها :

حاذر

فهل يشبه الليل تلج ظلامك

هل يشبه الحزن جمر رحيلك ؟

هل يشبه الجوع دمعك ؟

السيف صوتك

والسيف موتك

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة : ص ٧١ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٠ .

والسيف ناموس يقظتك الباكرة .

هم الآن خلفك

ينتشرون أمامك في كل زاوية وزقاق .

فلا تتعاس عن الاقتحام

وعلى عذابك بالبوح

تلقى الرفاق^(١) .

في هذه القطعة الشعرية يبرز صوت اللام كصوت مميز الحضور ، حيث كرره الشاعر إحدى وعشرين مرة ، وبالرجوع إلى صفات صوت اللام ، فإنه صوت مجهور بين الشدة والرخاوة ، حيث لا يسمع معه انفجار ولا يكاد يسمع له حفيف الأصوات الرخوة ، إضافة إلى أنه من أوضح الأصوات الساكنة سماعاً ، مثله في ذلك مثل صوت الراء وصوت النون، كما أنه يشترك مع صوت الراء في التخميم والترقيق^(٢)، وإن ورد في القطعة السابقة مرققاً ، وبالتالي فإن الصفات التي تغلب عليه هنا هي الوسطية بين القوة والضعف مع الميل إلى جانب الصفات الضعيفة ، وهذا ما يلزم حالة النصح التي يوجهها الشاعر للسندباد ، فالنصح يحتاج إلى شيء من اللين والرقعة للترغيب مع قليل من الترهيب ، وقد انتشرت الأصوات الرخوة جميعها في تلك القطعة ولم يغيب الشاعر منها أي صوت ، كما انتشرت الأصوات المائعة التي ينتسب إليها صوت اللام لتؤدي دور الموازنة في النصح بين الترغيب والترهيب.

وفي قصيدة (هكذا قال فهد القواسمي) يقول الشاعر :

أيتها السماء ، قاتلي

فالليل لا يزول إلا بالقتال .

الليل لا يزول بالكلال

وإنما ، هذا الظلام ينجلي

على سواعد الرجال .

هذا زمان الثائرين

هذا زمان الصابرين

هذا زمان دحر الاحتلال .

أيتها السماء لن يفيدك السكوت ،

عندما تمارسين خوفك للعين

(١) فاكهة الندم : ص٧٦، ٧٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩١ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ٥٨ .

لن يفيدك الضلال .

أراك تذبحين ،

والأعداء يسرقون منك القلب

يربطون جسمك الجميل بالأغلال

أراك تصمتين ، ترجعين للوراء

شعرك الجميل مزقته شدة الحبال^(١).

في هذه القطعة الشعرية يكرر الشاعر صوت اللام إحدى وأربعين مرة ، حيث يسيطر هذا الصوت على باقي أصوات القطعة سيطرة تامة دون أن ينافس أي صوت آخر ، ويبدو أن السبب الذي كان في النموذج السابق هو ذات السبب في هذا النموذج ، إضافة إلى أنه صوت منحرف انحراف الأعداء في التتكيل ، فالشاعر يوجه نصيحته للسماء بالقتال ، يوجهها بلطف ممزوج بالحرقة والإصرار . ويتضح ذلك الإصرار من خلال أصوات التاء والكاف والقاف ، تلك الأصوات الانفجارية ، والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على انفعال الشاعر وشدة إصراره على العمل بنصيحته ، فهو يحاول تحريك السماء بقوتها الدفينة ، ولكنه يحادثها بلطف وأدب رفيع ، حتى كأنه يحادث من هو أرفع منه درجة ، ومن هنا جاء توظيفه للأصوات المهموسة الرقيقة إمعاناً في تأدبه مع السماء ، كما كان هناك حضور لأصوات الصفير والتي كررها الشاعر خمس عشرة مرة بواقع سبع مرات لصوت السين وست مرات للزاي ومرتين للصاد ، وكأنما يريد أن ينبه السماء إلى خطورة الموقف ، ومع نهجه المؤدب في النصح فلم يجد سوى تلك الأصوات (أصوات الصفير) للتنبيه على جدية نصيحته وخطورة تركها .

وإذا كانت الأصوات الانفجارية قد حملت دلالة الإصرار وشدة التأكيد في القطعة السابقة؛ فإن الشاعر قد وظفها بعد تلك القطعة مباشرة وفي نفس القصيدة لنفس الغرض، حيث يقول :

تقدمي

تقدمي

وحطمي القيود

وافتحني طريقك المحاط بالحديد

واغرسني الرايات في الجبال^(١).

^(١) خارطة للفرح : ص ٨٩ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٣ .

^(١) خارطة للفرح : ص ٨٩ .

من الملاحظ أن الشاعر قد استطاع توظيف الأصوات الانفجارية توظيفاً يفي بالغرض الذي يسعى إليه ، فقد كرر تلك الأصوات تسع عشرة مرة ، وكان نصيب الأصوات المائعة منها إحدى عشرة مرة ، في حين لم يظهر وقع الأصوات الرخوة ، وهذا في الواقع له دلالة واضحة ، دلالة تحمل معاني التحدي والإصرار وشدة التأكيد على فعل ما يطلبه الشاعر من السماء ، لذلك كله كانت الأصوات الانفجارية هي التي تخدم هذا المعنى .

وفي قصيدة (تل الزعتر أو الزيتون يعلن البراءة) يقول الشاعر :

هل تسمعني يا زعتر ؟

يا زعتر

يا زعتر

يا زعتر

من أقصى الموت أتيت أبشر بالدامور

وبيسان فهل تسمعني ؟

أتقدم نحوك يا زعتر

ويدي تتحول في ليل الحرب قذيفة

أتقدم نحوك ودموعي تتحول زخات رصاص

ترصدني الأعين يا زعتر

تضربني الأسواط ويصرخ أحد رجال الأمن

لماذا لا تقف ، هنا قوات الردع

هات بطاقتك وأشياءك وارحل^(٢) .

في هذه القطعة يسيطر صوت التاء سيطرة تامة على أسطرها الشعرية ، حيث يكرره الشاعر ثلاثاً وعشرين مرة ، وبالرجوع إلى صوت التاء فإنه صوت انفجاري مهموس ، وبذلك فهو يلائم نداء الشاعر للزعتر برفق مع إصراره على مواصلة المسير ، ذلك أن الهمس صفة رقيقة تلائم مداعبة الشاعر للزعتر ، والشدة صفة قوية تلائم تحدي الشاعر وإصراره على مواصلة المسير رغم المعاناة التي يعانيتها من الأسواط ورجال الأمن وقوات الردع ، وكيف لا يصر على تقدمه وهو آت من أقصى الموت ، إذاً فهذا إصرار واضح على مواصلة المسير رغم كل الجراحات والعقبات ، وقد استطاع الشاعر أن يوظف أصواتاً شديدة أخرى لتعزز من دلالة صوت التاء في الإصرار ، حيث كرر صوت الدال الشديد المجهور ثمان مرات ، كما

(٢) داخل اللحظة الحاسمة : ص ٢٣، ٢٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٤ .

كرر صوت القاف الشديد سبع مرات ، والباء خمس مرات ، والكاف أربع مرات ، وبهذا يكون إصراره واضحاً في تنفيذ ما جاء لأجله من أقصى الموت .

وفي حديثه عن مرارة السجن يقول في قصيدة (من أجل عيون الحرية) :

ماذا تبغي ؟

وشعاع الشمس تلوث باللون الأسود

وتلاشى خلف الأقدار المجهولة

لا شيء يغطي أفئدة العشق المشلولة

لا شيء يمارس فوق الأشواك خطاه

فالجسد تمرغ في الطين

والقلب يذوب على نار المأساة

لا شيء^(١).

يلاحظ في هذه القطعة انتشار صوت الشين ، ذلك الصوت الرخو المهموس ، والذي يتمتع دون غيره من الأصوات بصفة التفشي ، فقد كرره الشاعر تسع مرات ، وبحديثه عن السجن ومرارته فإنه يشيع بذلك الصوت جواً من طول المعاناة ، لا سيما وأن الشين صوت طويل يمتلئ الفم عند نطقه بالزفير الذي يخرج من الفم كباقي الأصوات المهموسة في مدة أطول من غيره من الأصوات .

وإذا كان صوت الشين قد أفشى ذلك الجو فإن الشاعر قد وظف صوتاً مساعداً قريباً منه، وهو صوت السين الذي كرره الشاعر خمس مرات ، حيث يلمس القارئ لتلك الفقرة خشونة الأسلاك الشائكة ، وانتشار العذاب في الجسد وطول فترة المأساة التي أراد الشاعر أن يدلل عليها باستخدامه لذنيك الصوتين ، مع شعوره بالضيق من الشمس السوداء والأقدار المجهولة والعشق المشلول ، ولا شك أن صوتي الشين والسين بضيق مخرجيهما قد كان لهما دور مباشر في التعبير عن ذلك الضيق .

وإذا ما توسعنا لنجمل مجموعة أصوات الصفير التي تنتمي إليها السين ، فإننا نراها

واضحة التوظيف في قصيدة (لبيروت ، للبرق ، للأقمار القتلى ..) ، والتي يقول فيها الشاعر:

مشدوداً باليقظة والحزن المتألق

أحزم أمتعتي ،

أتعثر بالليل المتكدس فوقك يا بيروت

(١) الفارس الذي قتل قبل المباراة : ص ٨٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٥ .

أتعثر بجبال الشنق ، صكوك الغفران
وأنزع من لحمك ثوب الإرث ،
أنزع عن لحمي ثوب الإرث
أحبك في زمن الخوف / القهر / التبعية .
في زمن الأحكام العرفية
وتفشي الأعداء^(١) .

تنتشر أصوات الصفير في هذه القطعة بصورة واضحة ، حيث يكررها الشاعر خمساً وعشرين مرة ، وذلك على اعتبار أن الثاء والذال والزاي والسين والشين والصاد والظاء والفاء جميعها أصوات صفير ، وإن اختلفت نسبة وضوح الصفير فيها من صوت إلى آخر حسب ضيق مجرى النفس^(٢) ، وإذا كان ضيق المخرج عند هذه الأصوات هو سبب حدوث الصفير ؛ فإن ذلك يبرر سبب تكرار الشاعر لهذه الأصوات ، إذ يتحدث عن جو مشحون بالحزن ، حيث يعيش مشدوداً و متعثراً في زمن الخوف ، هذا بالإضافة إلى اليقظة والانتباه والتي عبر عنها بلفظ

(مشدوداً) ، والتي تحتاج إلى أصوات الصفير لتجعله دائم الانتباه .

وبالنظر إلى غرض آخر من الأغراض الشعرية لدى الشاعر ، يستطيع الدارس أن يلمس انتشار أصوات أخرى تتلاءم ومضمون ذلك الغرض ، فهو دائماً يحاول " أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة . وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوع الحروف في اللغة شعرها ونثرها ، ونسبة شيوعها في لغة الشعر وحدها"^(٣) ، ويمكن ملاحظة الأصوات المستخدمة في التعبير عن أجواء العنف من خلال قصيدة (هذا ما قالته الريح لسيدة الميناء) والتي يقول فيها الشاعر :

وتكبر أغنيتي

تكبر ، تكبر

وتفجر أغلال العمر الجاثم

تشعل قنديل الصحوة

ويصير اللحن سنابل

والصوت مقاصل

(١) خارطة للفرح : ص ١٧ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٦ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية (أنيس) ص ٦٦ .

(٣) موسيقى الشعر : ص ٤٣ .

والحجر ، بأيدي الأطفال قنابل .

الشجر يقاتل

والحجر يقاتل

ومتاريس الصخر تقاتل

وإطارات السيارات

تقاتل

يتفجر نهر الثورة في عمق

الأرض جداول .

أغنياتي تكبر ، وتزغرد سيدة الميناء

تركض كالسيل وتحضن أجنحة البرق الصارخ

ترفع شارات النصر بوجه الأعداء^(١).

تنتشر في هذه القطعة أصوات التفخيم جميعها دون استثناء ، حيث استطاع الشاعر أن يوظفها في حمل دلالة الثورة والعنف والمقاومة ؛ لذلك كررها بصورة واضحة ، وسيطر فيها صوت الراء الذي جاء مفخماً تسع عشرة مرة ليدل على الجو المشحون الذي يستشعره الشاعر، ولكن بالنظر إلى باقي مفردات القطعة يلاحظ انتشار أصوات الاستعلاء خمساً وعشرين مرة ، ولعل هذه الأصوات هي الأصوات الأقوى في اللغة العربية ، فصوت الضاد صوت شديد مجهور مطبق فيه استطالة ، وصوت الطاء شديد يتمتع بصفة القلقله وفيه استعلاء ، والقاف صوت شديد يتمتع بالقلقله وله استعلاء ومن خلاله تسمع قعقة السلاح ، كل تلك الأصوات تحمل في طياتها الثورة والغضب والعنف ، وقد استطاع الشاعر أن يوظفها في حمل تلك الدلالة، وقد وفق حين عزز تلك الأصوات بصوت الجيم ، والذي يحمل بشدته وتعطيشه دلالة القوة والعنف .

وترجع دلالة هذه الأصوات إلى صفاتها ووقعها في الأذان ، حيث تعتبر أصوات الخاء والقاف والجيم والضاد والطاء والصاد من أنسب الأصوات للتعبير عن معاني العنف والقوة والثورة " فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما ينطبق عليه ضوابط تتأفر الحروف مجتمعة ، أحسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف " ^(١).

^(١) المجد ينحني أمامكم : ص ١٧٢-١٧٤، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٧.

^(١) انظر : موسيقى الشعر ص ٤٣ .

وفي إطار حديثه عن تحدي الصعاب والإصرار على المقاومة وقوة الرغبة في
الاستقلال يقول الشاعر في قصيدة (الميلاد) :
من دمي ينبثق الفتح ويعلو الانتصار
من دمي يخرج مليون نهار
فاقتلوا المرأة في منزلها
واخنقوا بالغاز شيخاً طاعناً بالسن
يا أحفاد هولاء التتار .
وأطلقوا النار على كل الصغار
لا غضاضة .
إننا ميلاد شعب رد للكون بياضه
إننا ميلاد شعب الانتفاضة
فاحرقوا أغصاننا الخضراء إن شئتم
فللغصن اخضرار .
والجباه السمر إعصار ونار
وهي جيل حطم الأغلال والقهر
أهوال الحصار^(٢) .

تفوح من هذه القطعة رائحة التحدي والإصرار على نيل الحرية مهما طال الزمن
وتعاقبت الأحداث العظام ، ولذلك لجأ الشاعر إلى أصوات بعيدة عن الهدوء والرقية فوظف
أصوات الاستعلاء وكررها ثلاثاً وثلاثين مرة ؛ ليظهر استعلاءه على الأعداء حتى وهو مقهور
من قتل النساء وخنق الشيوخ وإطلاق النار على الأطفال ، وهذه أعلى درجات التحدي ، حين
يكون الإنسان مقهوراً ومغلوباً على أمره ولكنه يظهر من صبره وعزيمته وجلده ما يغيظ به
الأعداء ، وهذا ما أتاحه أيضاً استعمال الشاعر لصوت الراء ذات التكرير ، حيث تكررت في
القطعة أربع عشرة مرة ، ليدلل بهذا الصوت على استعمال كل ما أوتي الإنسان من قوة ومن
وسائل قتالية في مواجهة الاحتلال ، وبالتالي فقد انسجم معنى الصمود والإصرار مع معنى
التحدي والتوعد في هذه القطعة الشعرية لتتسجم هذه المعاني مع تلك الأصوات القوية في حمل
الدلالة التي أرادها الشاعر .

وفي إطار حديثه عن السجن يقول في قصيدة (يوميات أنصار ٣) :

تنوء بنا الريح

(٢) المجد ينحني أمامكم : ص ١٠٦-١٠٨ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٩ .

يلتهب الرمل تحت الأصابع
يصبح للشمس بوابة
قلت : هل قتل الفكرة الآدمية
صوت الرصاص المدوي ؟
وهل أتقلت بالعذابات أرواحنا ؟
قلت : هذا هو السجن يا صاحبي
سماء يحاصرها الخوف والطائرات
زنازين للصلب مغلقة وخيام .
ميادين للحرس الغاضبين .
يجولون ليلاً
ويكتشفون المهارة بالقنص
(لا يخطئ الجند بالقنص
بل يأخذون على قطرة الدم جائزة
وعلى طلقة الموت ترقية
أو وسام)^(١).

يتحدث الشاعر في هذه القطعة عن الحياة القاسية التي يعيشها المسجون في سجن أنصار ٣ ، وقد اختصت هذه الفقرة بالذات للحديث عن صوت الرصاص وقنص المساجين الذي يتخذه السجناء وقتاً للترفيه واللعب ، ومن هنا انتشر صوت الصاد عشر مرات ، ذلك الصوت الذي يسمع من خلاله أزيز الرصاص ، باعتباره من أصوات الصفيح القوية ، كما انتشر بنفس العدد صوت القاف والذي يسمع من خلاله قعقة السلاح وما ينتج عنها من قتل للأبرياء ، وقد عزز الشاعر هذين الصوتين بأصوات الخاء والطاء والغين والجيم ، تلك الأصوات التي تختص مجتمعة بدلالة القوة والعنف .

وبهذا النموذج يكون الباحث قد وقف على الأصوات اللغوية التي استخدمها الشاعر وعبر من خلالها عن معانٍ مختلفة ، حيث استطاع أن يوظف الأصوات تبعاً لصفاتها ومخارجها في حمل الدلالات التي يريد أن يعبر عنها ، وقد كان موفقاً في ذلك ، حيث وظف الأصوات الرقيقة والمهموسة والضعيفة في حمل دلالة الرقة والهدوء ، في حين كانت الأصوات القوية تعبر عن معاني العنف والقوة في شعره .

(١) المجد ينحني أمامكم : ص ٤٨-٥٠ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٠ .

الفصل الثالث

دلالة الجوانب الصوتية في شعر عبد الناصر صالح

أولاً : دلالة المقاطع الصوتية في شعر عبد الناصر صالح

ثانياً : دلالة النبر في شعر عبد الناصر صالح

أولاً - دلالة المقاطع الصوتية في شعر عبد الناصر صالح :

ترجع دلالة المقاطع الصوتية إلى الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر لحظة نظمه لقصيدته ؛ فإذا كان هادئاً جاءت قصيدته ذات مقاطع كثيرة ، ويكون ذلك في أغراض بعيدة عن

الانفعالات النفسية كالمدح والوصف والغزل وغيرها ، أما إذا سيطرت الانفعالات على الشاعر ، فإنه يلجأ حينئذ إلى المقاطع القليلة التي تتسجم وحالة الاضطراب التي يعيشها .
ونبدأ أولاً بقصيدة (يوميات أنصار ٣) والتي يتحدث فيها الشاعر عن السجن ، واصفاً أيامه وما كان يجد فيه ، وتأتي هذه القصيدة بعد أن أمضى فترة اعتقاله وخرج من السجن ، فيقول :

تطير بنا الريح

صحراء ملء نواظرنا

وقواعد للجيش محروسة بالقذائف

مرتفعات محصنة بالمتاريس

أقبية لعذاباتنا

وعقارب تتخر دفء الأسرة

لا يلد الليل إلا العقارب

والحشرات الصغيرة

جيش الأفاعي يقض مضاجعنا

والذباب المخيم فوق الطعام

هو السجن محكمة

والقضاة يستيحبون كل القوانين

يمتلكون فنون التواعد والاثهام^(١) .

وبالرجوع إلى المقاطع الصوتية التي تكونت منها هذه القطعة ، فإنها قد جاءت على

النحو التالي:

تطير بنا الريح : س / ع / س / ع / ع / س / ع / س / س / ع / ع / س / ع .

صحراء ملء نواظرنا : س / ع / س / ع / س / ع / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / ع /

س / ع / س / ع / س / ع .

وقواعد للجيش محروسة بالقذائف : س / ع / س / ع / س / ع / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / س /

ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع /

س / ع .

مرتفعات محصنة بالمتاريس : س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س /

ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع .

(١) المجد ينحني أمامكم : ص ٤٦-٤٨ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٠ .

والباخرات التي تتزين بالأخضر النَّثْرُ : س ع س / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع س / س
ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع / س ع س / س ع / س ع .
و الألوية : س ع س / س ع س / س ع / س ع س .
هو البحرُ : س ع / س ع س / س ع س / س ع .
لون البلاد المقدَّسِ : س ع س / س ع س / س ع / س ع ع / س ع س / س ع /
س ع س / س ع / س ع .
حين يصوغ الربيع أخا ديدها : س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع س / س ع /
س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع ع / س ع / س ع ع .
ويهدد منها الجذور الدفينة : س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س /
س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع .
يرسمها شجراً طالعاً في المحيطات : س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع .
حول البحيرات : س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع .
والقمم الجبلية و الأودية : س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س .

يلاحظ أن القطعة السابقة تكونت من مائة وثمانية وأربعين مقطعاً ، حيث تعتبر كثيرة المقاطع ، ويرجع سبب كثرة المقاطع إلى الغرض الشعري الذي تناوله الشاعر فيها ، حيث وصف البحر ، ومن المعلوم أن الوصف غرض شعري لا ينفعل معه الشعراء ، لذلك كان الشاعر هادئاً وعير متوتر حين كتب القطعة ، ومن هنا كان ذلك العدد الكبير في المقاطع الصوتية ، وبالتالي فإن المقاطع الصوتية كان لها دلالة في التعبير عن النفسية المطمئنة الهادئة التي كتب بها الشاعر هذه القطعة .

وبالانتقال إلى غرض شعري آخر من الأغراض التي تناولها الشاعر عبد الناصر صالح، يمكن ملاحظة الدلالة التي تضيفها المقاطع الصوتية على القصيدة ومن ثم على نفسية الشاعر . يقول الشاعر في قصيدة (على غير عادتها) :

على غير عادتها تحتويني الفراشات
تلقى على جمرة الروح أفياءها
ترتدي حلة النرجس الأريحي
فتأخذني لوعة الصبح

تتضج في خضرة القلب تفاحة
خضب الوجد أطرافها
واستحالت عبيراً تتأثر في الفلوات
وأسبغ حناؤه فوق أجنحة الغيم
قلت : الفراشات تبعث دفيء المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمذي
وتتسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكآبة عني
وأنهض^(١).

تبدو الراحة النفسية واضحة في الأسطر الشعرية السابقة ، وقد جاءت المقاطع الصوتية فيها على النحو التالي :

على غير عاداتها تحتويني الفراشاتُ : س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع ع /
س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع ع /
س ع ع / س ع .
تلقي على جمرة الروح أفياءها : س ع س / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع ع / س ع / س ع ع .
ترتدي حلة النرجس الأريحي : س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع ع / س ع .
فتأخذني لوعة الصبح : س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع س / س ع .
تتضج في خضرة القلب تفاحةً : س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع ع / س ع / س ع س .
خضب الوجد أطرافها : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع ع / س ع / س ع ع .
واستحالت عبيراً تتأثر في الفلوات : س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع /
س ع ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع ع / س ع .

^(١) فاكهة الندم : ص ١٨ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٨ .

ربما من خمرة الروح بخديك شربت الكأس
واستذكرت ألحان العصافير التي تسكن فيها
إنها الصورة تأتي
مثلما تأتيين من كوكبة الضوء^(١).

وقد جاءت المقاطع الصوتية في هذه القطعة على النحو التالي :

ربما أستنزف الليلة حبر الكلمات : س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع
/ س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س .

ربما أكتب عن عينيك شعراً : س ع س / س ع / س ع ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س .
ربما يسلبني نبض الهوى الدافئ : س ع س / س ع / س ع ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

في صوتك عمري : س ع ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .
ربما أيتها الوردية اللون : س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .

تشاجرنا قليلاً : س ع / س ع ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .
واختلفنا حول لغز النظرة الأولى : س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

وتفسير كلام الصمت أو صمت الكلام : س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .
س ع ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

س ع ع س .
واحترقنا : س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع ع .
مثلما تحترق الأغصان شوقاً لليمام : س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .

س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .
ربما من خمرة الروح بخديك شربت الكأس : س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .

س ع س / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .
س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .

^(١) فاكهة الندم : ص ٤٠ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٧٧ .

واستذكرت ألحان العصافير التي تسكن فينا : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س / س ع ع / س ع س / س ع ع / س ع ع / س ع س / س ع س / س ع ع /
س ع ع / س ع س / س ع ع / س ع ع / س ع ع .
إنها الصورة تأتي : س ع س / س ع س / س ع ع / س ع ع / س ع س / س ع س /
س ع ع .

مثلما تأتي من كوكبة الضوء : س ع س / س ع ع / س ع س / س ع ع / س ع ع /
س ع س / س ع س / س ع ع / س ع ع / س ع ع .
بلغ عدد المقاطع في هذه القطعة مائة وتسعة وستين مقطعاً صوتياً ، ويرجع سبب ورود
هذا العدد الهائل من المقاطع إلى الغرض الشعري الذي تناوله الشاعر في القطعة السابقة ، حيث
يبدو واضحاً أنه كان يعيش حالة الحب التي دفعته إلى الحديث عن غزله ، وبالتالي فإن الشاعر
كان هادئاً غير مضطرب ولا متوتر ، ومن هنا جاء هذا العدد الضخم من المقاطع الصوتية ،
والذي يكثر بزيادة الهدوء ويقل بالاضطراب والتوتر ، إذاً فإن الدلالة لهذا العدد من المقاطع
واضحة ، وهي أن الشاعر يتحدث فيها عن غرض بعيد عن الاضطراب النفسي والتوتر .
وإذا كان الوصف والغزل من الأغراض الشعرية التي يتمتع حيالها الشاعر بنفسية
هادئة، وبالتالي تكثر في قصائدها المقاطع الصوتية ؛ فإن الرثاء أيضاً ينطبق عليه ما ينطبق
عليها ، وفي هذا المجال يقول الشاعر في قصيدة (سندس المدينة ، كحلها) والمهداة إلى توفيق
زياد :

أي عرس سيبدأ من شغف العمر

من غرة الفرح الأدمي :

النساء الجميلات يطلعن من مفردات القصائد ،

يطلعن

يرقصن في نشوة الطير

يدلفن من سلسيل الأغاني

ومن سندس الكلمات

إلى كرنفال البهاء .

أي ظل سيعلو

أي عطر تسرب في عمق أغوارنا

أية ذاكرة تتفتح

ها أنت تستدرج الشمس من كهفها .

تتشبث في نبض أيامك المورقات

وتأتي :

فراش الحدائق يكسو جبينك^(١).

وقد جاءت المقاطع الصوتية في هذه القطعة على النحو التالي :

أي عرس سيبدأ من شغف العمر : س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

من غرة الفرح الأدمي : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

النساء الجميلات يطلعن من مفردات القصائد : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

يطلعن : س ع س / س ع س / س ع س .

يرقصن في نشوة الطير : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س .

يدلفن من سلسبيل الأغاني : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

ومن سندس الكلمات : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س .

إلى كرنفال البهاء : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س .

أي ظل سيعلو : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

أي عطر تسرب في عمق أغوارنا : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س .

أية ذاكرة تتفتح : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

ها أنت تستدرج الشمس من كهفها : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .

^(١) فاكهة الندم : ص ٤٤،٤٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٦ .

تتشبث في نبض أيامك المورقات : س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / ع / ع /
س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / ع / ع /
س / ع / س .

وتأتي : س / ع / س / ع / س / ع / س / ع .

فراش الحدائق يكسو جبينك : س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع /
س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع / س / ع /

تتألف هذه القطعة من مائة واثنين وستين مقطعاً ، وهذا يعني أن الشاعر كان يمنع بالهدوء في ظل هذا الغرض مبتعداً عن الاضطراب والتوتر .

وخلاصة القول فإن هذه الأغراض الشعرية الثلاثة قد كثر فيها عدد المقاطع الصوتية ، وهذا ينم عن الهدوء والاطمئنان في نفسية الشاعر ، بعيداً عن التوتر والاضطراب ، وإذا ما انتقلنا إلى غرض مغاير لتلك الأغراض السابقة ، يمكننا أن نلمس الفرق الواضح في عدد المقاطع الصوتية ، كما يمكننا بكل سهولة أن نلمس الفرق بين الحالة النفسية الهادئة التي تمتع بها الشاعر في الأغراض السابقة والحالة النفسية المضطربة الهائجة في الغرض الجديد .
يقول الشاعر في قصيدة (في البدء كان الحجر) :

حجر

وتختلط الأمور على موأدهم

وتهتز الفكر .

حجر

وترفع راية

حجر

وتعلو هامة

حجر

وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر .

حجر على لهب الرصاص قد انتصر

دمنا على الموت انتصر

دمنا تجلى وانتصر^(١) .

وقد جاءت المقاطع الصوتية لهذه القطعة على النحو التالي :

حجر : س / ع / س / ع / س / ع / س / ع .

(١) المجد ينحني أمامكم : ص ٨٣، ٨٢ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٠ .

وتختلط الأمور على موائدهم : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع س .
وتهتز الفكرُ : س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س .
حجرٌ : س ع / س ع / س ع س .
وترفع رايةً : س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع س .
حجرٌ : س ع / س ع / س ع س .
وتعلو هامةٌ : س ع / س ع س / س ع ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع س .
حجرٌ : س ع / س ع / س ع س .

وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفرُ : س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع س / س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع / س ع س /
س ع / س ع س .
حجر على لهب الرصاص قد انتصرُ : س ع / س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع /
س ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .
دمنا على الموت انتصرُ : س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س / س ع / س ع س .
دمنا تجلى وانتصر : س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع س .

يوجد أربعة وتسعون مقطعاً صوتياً في هذه القطعة ، وواضح أن هذا العدد صغير إذا ما
قيس بعدد المقاطع الصوتية في القطع السابقة ، ولعل القارئ لهذه القطعة يلمس حالة التوتر
والاضطراب التي سيطرت على الشاعر ، والتي تتبع من سرعة الحركة التي صورها الشاعر
والتي تتلائم مع سرعة قذف الحجر ، وسرعة إطلاق الرصاص ، ومن هنا جاء جو القصيدة
مشحوناً بالتوتر والاضطراب ، وهذا ما أدى إلى التأثير في نفسية الشاعر وزيادة خفقان قلبه ،
ومن ثم جاءت المقاطع الصوتية محدودة العدد قياساً مع أعداد المقاطع في الأغراض السابقة .
وفي قصيدة بعنوان (الميلاد) يقول الشاعر :

اقتلوني ،

لست أرضى عن تلال اللوز

والزيتون والتين استعاضة .

واسلبوا أرضي إذا شئتم

فلأرض نسيم الجبل الشامخ

ماء النهر

أسراب العصافير

وللنسر إذا ما أزف الصبح انقضاضه .

فاقتلوا النسر

وعيثوا في روايينا فساداً

لن تمروا /

جسدي العاشق للثورة جسر^(١) .

وهذا تحليل المقاطع الصوتية لهذه القطعة : -

اقتلوني : س ع س / س ع / س ع ع / س ع ع .

لست أرضى عن تلال اللوز : س ع س / س ع / س ع س / س ع ع / س ع س /

س ع / س ع ع / س ع س / س ع س / س ع .

والزيتون والتين استعاضة : س ع س / س ع س / س ع ع / س ع س / س ع س / س ع ع /

س ع س / س ع / س ع ع / س ع س .

واسلبوا أرضي إذا شئتم : س ع س / س ع / س ع ع / س ع س / س ع ع / س ع / س ع /

س ع ع / س ع س / س ع س .

فلأرض نسيم الجبل الشامخ : س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع ع / س ع /

س ع س / س ع / س ع ع / س ع س / س ع ع / س ع / س ع .

ماء النهر : س ع ع / س ع س / س ع س / س ع .

أسراب العصافير : س ع س / س ع ع / س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع .

وللنسر إذا ما أزف الصبح انقضاضه : س ع / س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع /

س ع ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع س / س ع س / س ع س / س ع / س ع ع /

س ع س .

فاقتلوا النسر : س ع س / س ع / س ع س / س ع س / س ع .

وعيثوا في روايينا فساداً : س ع / س ع ع / س ع ع / س ع ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع /

س ع ع / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع س .

لن تمروا : س ع س / س ع / س ع س / س ع ع .

جسدي العاشق للثورة جسر : س ع / س ع / س ع س / س ع ع / س ع / س ع / س ع /

س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع س / س ع .

^(١) المجد ينحني أمامكم : ص ١٠٨-١١٠، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٩.

مرة أخرى كان عدد المقاطع في هذه القطعة صغيراً ، حيث وصل إلى مائة وأربعة فقط، ويحمل ذلك دلالة الاضطراب والتوتر التي سيطرت على ذات الشاعر حين كتب هذه القصيدة ، وبالنظر إلى تلك القطعة فإن القارئ يستشعر فيها بوضوح معاني التحدي والإصرار ، هذه المعاني التي لا يمكن أن تمر على فكر إنسان دون أن تصحب معها شعور التوتر والاضطراب ، مما يؤدي إلى زيادة خفقان القلب وسرعة ضرباته ، وقد انعكس كل ذلك في اختزال الشاعر لعدد المقاطع الصوتية حتى تتسجم وحالته النفسية المضطربة .

هكذا وبالنظر إلى النماذج السابقة يمكن القول بأن الشاعر قد استطاع أن يدلل على حالته النفسية من خلال عدد المقاطع الصوتية ، حيث كانت كثيرة العدد في قصائده ذات الطابع الهادئ في أغراض الوصف والغزل والرثاء ، في حين كانت أقل من ذلك بكثير في الأغراض التي تتم عن حالة نفسية مضطربة كالمواجهات والتحدي .

وقد جاء ذلك متمشياً مع نتائج الدرس الأسلوبي الحديث ، الذي يرى أن للشاعر قدرة على النطق بمقاطعته الكثيرة دون عناء إذا كان هادئاً وادعاً ، وعلى العكس من ذلك إذا سيطرت عليه الانفعالات^(١).

ثانياً - دلالة النبر في شعر عبد الناصر صالح :

رغم أن دراسة النبر لم تحظ بحظ وافر في الدراسات العربية ، لكن ذلك لا يعني إهماله، ذلك أن النبر يلعب دوراً دلاليًا في توجيه المعنى^(٢)، ويحمل مدلولاً يعمل على تأكيد الدلالة على الانفعالات^(٣).

ويبدو أن وقوع النبر على المقاطع قد اختلف عند الشاعر تبعاً لاختلاف الغرض الشعري ، فهذه قطعة شعرية من قصيدة (سندس المدينة كحلها) ، التي يرثي فيها الشاعر صديقه توفيق زياد حيث يقول :

أي ظل سيعلو
أي عطر تسرب في عمق أغوارنا
أية ذاكرة تتفتح
هأنث تستدرج الشمس من كهفها .
تتشبث في نبض أيامك المورقات

(١) انظر : موسيقى الشعر ص ١٧٥ .

(٢) انظر : الأصوات اللغوية (عبد الجليل) ص ٢٢٤ .

(٣) انظر : أصوات اللغة العربية ص ٢١٨ .

وتأتي :

فراش الحدائق يكسو جبيناك

تاج الكروم

وقطر الندى البكر

تأتي :

لتوقظ كحل القصيدة^(١).

وبالنظر إلى موقع النبر على مقاطع كلمات القطعة السابقة ، يتضح أنه جاء على النحو

التالي^(٢):

أي ظل سيعلو : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س .
أي عطر تسرب في عمق أغوارنا : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س . س ع س /
س ع س / س ع س / س ع س . س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س .

أي ذاكرة تفتح : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س / س ع س .

ها أنت تستدرج الشمس من كهفها : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
تنشبت في نبض أيامك المورقات : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /
س ع س / س ع س .

وتأتي : س ع س / س ع س / س ع س .

فراش الحدائق يكسو جبيناك : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

تاج الكروم : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

وقطر الندى البكر : س ع س / س ع س . س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

س ع س / س ع س .

تأتي : س ع س / س ع س .

لتوقظ كحل القصيدة : س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س / س ع س /

^(١) فاكهة الندم : ص ٤٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٦ .

^(٢) وضع خط تحت المقطع المنبور للدلالة عليه في الكلمة ، ووضعت نقطة للفصل بين الكلمة والكلمة .

س ع / س ع ع / س ع / س ع .

يتضح مما سبق أن النبر قد وقع على ثلاثة أنواع من المقاطع ، وهي المقطع الثنائي القصير المفتوح (س ع) ، والمقطع الثنائي المتوسط المفتوح (س ع ع) ، والمقطع الثلاثي المتوسط المغلق (س ع س) ، بواقع خمس عشرة مرة على النوع الأول ، وسبع مرات على الثاني ، وسبع عشرة مرة على الثالث ، وهذا يعني أن النبر قد وقع في الأغلب على المقاطع الصوتية المتوسطة ، أكثر من المقاطع القصيرة ، والظاهر أن غرض الرثاء له دور في ذلك ، حيث ينسجم النبر على تلك المقاطع وحالة الحزن التي تنتاب الشاعر ، ولعل وقوع النبر هنا على المقاطع المتوسطة والقصيرة وغيابه عن المقاطع الطويلة إنما يأتي انسجاماً مع نوع البلاء ، حيث إن الموت بلاء من الله ، فمصدر حزن الشاعر في هذه القطعة خارج عن إرادة البشر ، لذلك جاء النبر على هذا النوع من المقاطع ، متجنباً النبر على المقاطع الطويلة ، ومن جانب آخر فإن الشاعر قد كتب هذه القصيدة بعد فترة من وفاة توفيق زياد ، أي بعد أن تلقى الصدمة الأولى واستطاع أن يستوعبها ويسيطر عليها ، في حين أن الأمر يكون مختلفاً إذا كانت الكتابة لحظة وقوع البلاء .

وفي قصيدة (هل غادر الشهداء) والتي يرثي فيها الشاعر الشهيد أسعد الشوا وعلي

سمودي ، اللذين استشهدا في سجن النقب ، يقول :

يتسابق الشهداء

يلتحمون بالرمل القديم

يسافرون لعرسهم

يتعانقون بمهرجان المسك والحناء

كم حلموا بعيد الأرض

واحتفلوا بأسماء الجبال

وشيدوا للريح عاصمة

أعدوا للنشيد الحر

أسراب العصفير التي اجتازت سياج الموت

واجتمعت على أرض النقب^(١) .

وقد جاء النبر في هذه القطعة على النحو التالي :

يتسابق الشهداء : س ع / س ع ع / س ع ع / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع /

س ع ع / س ع .

(١) المجد ينحني أمامكم : ص ٩٣ و٩٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٢ .

يلتحمون بالرمل القديم : س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع س / س ع س /
س ع س / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
يسافرون لعرضهم : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع س .
يتعانقون بمهرجان المسك والحناء : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع . س ع .
س ع س / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
كم حلموا بعيد الأرض : س ع س . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
س ع س / س ع س / س ع / س ع .
واحتفلوا بأسماء الجبال : س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع س /
س ع / س ع / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
وشيدوا للريح عاصمة : س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
أعدوا للنشيد الحر : س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .
س ع س / س ع س / س ع / س ع .
أسراب العصفير التي اجتازت سياج الموت : س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
واجتمعت على أرض النقب : س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /
ويتضح مما سبق أن النبر قد وقع على نفس المقاطع الثلاثة التي وردت في القطعة
السابقة ، حيث وقع على المقطع (س ع) أربع عشرة مرة ، في حين وقع على المقطع (س ع
س) ثمان مرات ، أما المقطع (س ع ع) فقد وقع عليه النبر ست عشرة مرة ، أي أن النبر
الذي وقع على المقطعين المتوسطين يقارب ضعف النبر الذي وقع على المقطع القصير ، وهذا
يؤكد ما ذهب إليه الباحث في النموذج الأول .
وبالانتقال إلى غرض آخر ، يمكن ملاحظة اختلاف موقع النبر على المقاطع ، فهذه
قطعة من قصيدة (على غير عاداتها) والتي يقول فيها الشاعر :

على غير عاداتها قبلتني الفرائشات
ألفت علي سلام الحقائق

ثم أسرت إليّ ببشرى مواسمها القمرية

فلتنزل الريح سجيلها

ولتكن ذرة الرمل عاصفة

وليكن وجعي لغة الكون

وليكن الماء قنطرة الروح

وليكن الدم

- شاهد كل الفصول التي أوغلت

في السبات -

هو الخاتمة^(١).

يعيش الشاعر في هذه القطعة جواً ناعماً رقيقاً حيث يغازل الفراشات وتغازله ، وبالنظر

إلى موقع النبر على مقاطع كلمات هذه القطعة فقد جاء على النحو التالي :

على غير عاداتها قبلتني الفراشاتُ : س / ع / س ع . س ع / س / س ع . س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع .

أقلت عليّ سلام الحقائق : س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع /

س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

ثمَّ أسرَّت إليّ ببشرى مواسمها القمرية : س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

فلتنزل الريح سجيلها : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع / س ع .

ولتكن ذرة الرمل عاصفةً : س ع . س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

وليكن وجعي لغة الكون : س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

وليكن الماء قنطرة الروح : س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع /

س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

وليكن الدمُ : س ع . س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع / س ع / س ع .

(١) فاكهة الندم : ص ٢٢ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٨٨ .

شاهد كل الفصول التي أوغلت : س ع ع / س ع / س ع / س ع . س ع / س ع س / س ع /
س ع / س ع ع / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع ع . س ع س / س ع / س ع / س ع س .
في السبات : س ع ع . س ع س / س ع / س ع ع / س ع .
هو الخاتمة : س ع / س ع . س ع س / س ع ع / س ع / س ع س .
ويلاحظ مما سبق أن النبر قد وقع على خمسة وأربعين مقطعاً صوتياً ، ولكن بشكل
مختلف عما وقع عليه في الرثاء ، حيث وقع هنا على المقطع (س ع) ستاً وعشرين مرة ،
وعلى المقطع (س ع س) إحدى عشرة مرة ، وعلى المقطع (س ع ع) سبع مرات ، وهذا
يعني أنه قد وقع على المقطع (س ع) أكثر من ضعف ما وقع على أي من المقطعين الآخرين ،
أي أن نسبة وقوع النبر على المقطع القصير في باب الغزل تعدل ضعف إمكانية وقوعه على
المقطع المتوسط ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الروح المرحية والحالة النفسية الهادئة
التي كان يعيشها الشاعر أثناء مداعبته للفراشات .

وفي قصيدة (ثمة امرأة في الحديقة) يقول الشاعر :

ثمة امرأة في الحديقة ،

ثمة وجه جميل كشمس الصباح

وعينان تنتسبان إلى البحر ،

غادر سرب العصافير

وهي جالسة حول نافورة الماء ،

(تشعل سيجارة)

تتأمل غصناً من النور

بين خلايا الشجر .

- كنت أرقبها -

وهي تقضي على الورد

رائحة من شذاها

وتحرر ضحكتها من آسار الضجر^(١) .

يظهر بوضوح أن موضوع القطعة السابقة هو الغزل ، حيث يتحدث الشاعر عن

محبوبته التي يرقبها في الحديقة بين الورد والرياحين ، وقد جاء موقع النبر فيها كما يلي :

ثمة امرأة في الحديقة : س ع س / س ع / س ع / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع س .

س ع ع . س ع س / س ع / س ع ع / س ع / س ع .

^(١) فاكهة الندم : ص ٨٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٤ .

ثمة وجه جميل كشمس الصباح : س ع س / س ع / س ع . س ع س / س ع س .
س ع / س ع ع / س ع س . س ع / س ع س / س ع س . س ع س / س ع ع / س ع س / س
ع .

وعينان تنتسبان إلى البحر : س ع . س ع س / س ع ع / س ع . س ع س / س ع س / س ع /
س ع / س ع ع / س ع . س ع / س ع ع / س ع . س ع س / س ع س / س ع / س ع .
غادر سرب العصافير : س ع ع / س ع / س ع . س ع س / س ع س / س ع . س ع س / س ع س / س ع /
س ع ع / س ع ع / س ع .

وهي جالسة حول نافورة الماء : س ع . س ع / س ع س . س ع ع / س ع / س ع / س ع /
س ع س . س ع س / س ع . س ع ع / س ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع . س ع س / س ع ع / س ع /
س ع .

تشعل سيجارة : س ع س / س ع / س ع . س ع ع / س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع س .
تتأمل غصناً من النور : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . س ع س / س ع س / س ع .
س ع س . س ع س / س ع ع / س ع .

بين خلايا الشجر : س ع س / س ع . س ع ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع / س ع /
س ع س .

كنت أرقبها : س ع س / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع ع .
وهي تقضي على الورد : س ع . س ع / س ع . س ع س / س ع / س ع / س ع ع . س ع س / س ع ع / س ع .
س ع س / س ع س / س ع / س ع .

رائحة من شذاها : س ع ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع س / س ع . س ع ع / س ع ع / س ع /
س ع ع .

وتحرر ضحكاتها من آسار الضجر : س ع . س ع / س ع س / س ع / س ع / س ع / س ع س /
س ع / س ع / س ع . س ع س / س ع ع / س ع / س ع ع / س ع / س ع س / س ع / س ع /
س ع س .

بلغ عدد المقاطع المنبورة في القطعة السابقة ثمانية وأربعين مقطعاً ، منها أربعة
وعشرون موضعاً للمقطع القصير المفتوح (س ع) و ثلاثة عشر موضعاً للمقطع المتوسط
المغلق (س ع س) وعشرة مواضع للمقطع المتوسط المفتوح (س ع ع) ، وبهذا فإن النبر
قد وقع في الأغلب على المقطع (س ع) ، ويعلل الباحث ذلك بالحالة النفسية الهادئة التي تمتع
بها الشاعر لحظة كتابته للقطعة ، حيث جعل من نبر المقطع القصير المفتوح دلالة على حالة

الاستمتاع والهدوء التي يعيشها بخلاف الأغراض الشعرية الأخرى والتي اختلفت فيها مواضع النبر .

وقد استطاع عبد الناصر صالح أن يوظف النبر في التعبير عن الدلالات المختلفة التي حملتها قصائده ، فهذه قصيدة (هذا ما قالته الريح لسيدة الميناء)^(١) ، و التي تحمل في طياتها معاني الحزن والألم من واقع الاحتلال الذي يعيشه الشاعر ، إلا أن هذا الحزن لم يترك الشاعر في سبات بل شحنه بطاقة من الصمود تؤهله لأن يطمع في الأمل القريب .

وبالنظر إلى كلمات تلك القصيدة يلاحظ أن مقاطعها الصوتية كانت في أغلبها تتألف من ثلاثة مقاطع ، ولكن الذي يلفت النظر في هذه القصيدة هو النبر ، والذي جاء سبعة وعشرين مرة على المقاطع الطويلة ، وهذا ينسجم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويعاني منها ، حتى كأنه يعبر عن طول تلك الفترة بتلك المقاطع الطويلة ، ولذلك أوقع النبر عليها معزراً بذلك الإحساس في جعل تلك الكلمات ذات المقاطع الطويلة قافية لأبيات قصيدته ومن ثم تترك أكبر الأثر في أذن السامع وفي نفسه ، وبالنظر إلى تلك الكلمات يستطيع القارئ بسهولة أن يميز فيها طعم المر الذي تجرعه الشاعر وهذه الكلمات هي :

الميناء أربع مرات _ الحمراء _ الشرفاء _ الشعراء _ الأعداء مرتان _ الأجواء _ البناء _ الأعباء _ العار _ نار مرتين _ الجزائر _ بالماء _ الشهداء _ دواء _ غطاء _ الفقراء _ دماء المنفيين _ المذبوحين _ المحتلين _ الخضراء _ السجناء .

يلاحظ من هذه الكلمات أن سبع عشرة واحدة منها تحمل معاني الألم والحزن ، فالحمراء تحمل لون الدم ، وكلمة الأعداء كررها الشاعر مرتين كما يعاني منهم على أرضه ووطنه ، وكلمة الجبناء يلمس فيها القارئ مراراً في حلق الشاعر ناتج عن تخاذلهم ونكوصهم، والإعياء كلمة تحمل كل معاني المشقة والمهام الملقاة على كاهل الإنسان المحتل ، وكلمة العار وكلمة نار كلمتان اكتوى الشاعر بهما ، وكلمة الجزائر والشهداء والدواء والفقراء ودماء والسجناء كلها كلمات تعبر عن حزن وألم ، علاوة على الكلمات المنفيين والمذبوحين والمحتلين والتي تحمل في طياتها كل معاني العذاب التي يعانيها الشاعر .

وبالنظر إلى مقاطع تلك الكلمات فإنها جاءت على النحو التالي :

الميناء : س ع س / س ع ع / س ع ع س .

الحمراء : س ع س / س ع س / س ع ع س .

الشرفاء : س ع س / س ع / س ع ع س .

(١) انظر : المجد ينحني أمامكم ص ١٦٢-١٧٥ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ١٩٧ .

- الشعراء : س ع س / س ع / س ع / س ع ع س .
الأعداء : س ع س / س ع س / س ع ع س .
الأجواء : س ع س / س ع س / س ع ع س .
الجبناء : س ع س / س ع / س ع / س ع ع س .
الإعياء : س ع س / س ع س / س ع ع س .
العار : س ع س / س ع ع س .
نار : س ع ع س .
الجزار : س ع س / س ع س / س ع ع س .
الماء : س ع س / س ع ع س .
الشهداء : س ع س / س ع / س ع / س ع ع س .
دواء : س ع / س ع ع س .
غطاء : س ع / س ع ع س .
الفقراء : س ع س / س ع / س ع / س ع ع س .
دماء : س ع / س ع ع س .
المنفيين : س ع س / س ع س / س ع ع / س ع ع س .
المذبوحين : س ع س / س ع س / س ع ع / س ع ع س .
المحتلين : س ع س / س ع س / س ع س / س ع ع س .
الخضراء : س ع س / س ع س / س ع ع س .
السجناء : س ع س / س ع / س ع / س ع ع س .

وهكذا فإن تلك الكلمات قد تراوح عدد مقاطعها بين المقطع الواحد والمقطعين والثلاثة والأربعة مقاطع ، إلا أنها اتفقت جميعاً في المقطع الأخير منها ، حيث وقع عليه النبر ، وجاء من النوع الطويل المغلق الذي يرمز له بالرمز (س ع س) ، ولعل هذا المقطع باحتوائه على حركة طويلة قد كان له دور في إفساح المجال للشاعر للتعبير عما في داخله بصورة واضحة ، ثلاثم مخرج صوت اللين الذي يحمله ذلك المقطع .

وفي قصيدة (أبو العلاء يرفض أن يموت)^(١) ، والتي يسقط فيها الشاعر أحاسيسه ويحملها لأبي العلاء ، يكرر الشاعر المقطع الطويل اثنتين وثلاثين مرة ، وإذا كان الشاعر في النموذج السابق قد وظف النبر على المقاطع الطويلة للتعبير عن طول فترة ألمه وحزنه ، فإنه

(١) انظر : الفارس الذي قتل قبل المباراة ص ٨١-٨٤ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٤ .

في هذه القصيدة يوظفه للتعبير عن المعاناة وروح التحدي القوية التي تمتع بها أبو العلاء ،
ويعزز من ذينك المعنيين بجعل تلك الكلمات في قافية أبياته الشعرية ، وهذه الكلمات هي :

أبو العلاء : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع . ثلاث مرات .

السماء : س ع / س ع / س ع / س ع .

العنقاء : س ع / س ع / س ع / س ع . ثلاث مرات .

المساء : س ع / س ع / س ع / س ع .

ماء : س ع ع س .

الطريق : س ع س / س ع / س ع ع س .

المحيق : س ع س / س ع / س ع ع س .

أفريق : س ع / س ع ع س .

جناح : س ع / س ع ع س .

الرياح : س ع س / س ع / س ع ع س .

الأهواء : س ع س / س ع / س ع ع س .

دموع : س ع / س ع ع س .

الفروع : س ع س / س ع / س ع ع س .

الربيع : س ع س / س ع / س ع ع س .

يصيح : س ع / س ع ع س .

ضريح : س ع / س ع ع س .

الغزاة : س ع س / س ع / س ع ع س .

الطغاة : س ع س / س ع / س ع ع س .

رباه : س ع س / س ع ع س .

الحياة : س ع س / س ع / س ع ع س .

الشقاء : س ع س / س ع / س ع ع س .

الجفاء : س ع س / س ع / س ع ع س .

مات : س ع ع س .

المشوار : س ع س / س ع / س ع ع س .

الحصار : س ع س / س ع / س ع ع س .

مكان : س ع / س ع ع س .

وبالنظر إلى تلك الكلمات فإنها تلون القصيدة بلون المعاناة والشعور بالحزن والألم ، مع إضفاء روح التحدي والصمود في وجه ذلك الألم ، وبذلك ينسجم النبر على المقاطع الطويلة في تلك الكلمات مع الحالة التي يعيشها الشاعر ، وكأنما ساق الشاعر النبر على المقاطع الطويلة للإيحاء بطول الفترة التي عاناها الشاعر .

وفي قصيدة (الطفل الذي هبط إلى العالم السفلي)^(١)، يجد الشاعر ملاذاً ودلالة في توظيف النبر على المقاطع الطويلة في تلك القصيدة ، حيث جعل القافية تنتهي بالمقطع الطويل المغلق ، وهو المقطع الذي يحمل النبر ليعبر بذلك عن زمن المعاناة الطويل الذي قاساه ذلك الطفل وقد تمثل ذلك في الكلمات الأخيرة من أبيات قصيدته ، حيث جاءت على النحو التالي :

العتيق : س ع س / س ع / س ع ع س .

العراء : س ع س / س ع / س ع ع س . مرتين .

وحيد : س ع / س ع ع س .

البعيد : س ع س / س ع / س ع ع س .

الطريق : س ع س / س ع / س ع ع س .

البريق : س ع س / س ع / س ع ع س .

العميق : س ع س / س ع / س ع ع س .

الرحيق : س ع س / س ع / س ع ع س .

النجوم : س ع س / س ع / س ع ع س .

الجحيم : س ع س / س ع / س ع ع س . مرتين .

غريق : س ع / س ع ع س .

الشتاء : س ع س / س ع / س ع ع س .

الفناء : س ع س / س ع / س ع ع س .

الشفاء : س ع س / س ع / س ع ع س . مرتين .

السماء : س ع س / س ع / س ع ع س .

القديم : س ع س / س ع / س ع ع س . مرتين .

رميم : س ع / س ع ع س .

بالهموم : س ع س / س ع / س ع ع س .

تروم : س ع / س ع ع س . ثلاث مرات .

الوجوم : س ع س / س ع / س ع ع س .

(١) انظر : الفارس الذي قتل قبل المبارزة ص ٧٣-٧٦ ، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٥ .

المحال : س ع س / س ع / س ع ع س . مرتين .

ظلال : س ع / س ع ع س . مرتان .

خيال : س ع / س ع ع س .

الليال : س ع س / س ع / س ع ع س .

أليم : س ع / س ع ع س .

كالرجوم : س ع س / س ع / س ع ع س .

تعوم : س ع / س ع ع س . مرتين .

التقيل : س ع س / س ع / س ع ع س .

المستحيل : س ع س / س ع س / س ع ع س .

إذا فهذه ثمان وثلاثون كلمة جاء النبر فيها على المقطع الأخير وهو المقطع الطويل ، وبالنظر إلى مجمل تلك الكلمات فإنها تحمل معاني الأسى والحسرة والعذاب ، ولعل مجيء النبر فيها على المقطع الأخير وفي نهاية القافية يترك أثراً بالغاً في نفس المتلقي بما يعانيه الشاعر والذي أسقطه على روح ذلك الطفل .

ويتضح مما سبق أن وقوع النبر قد اختلف حتى في مواقف الحزن والأسى ذاتها ، ذلك أنه وقع على المقاطع المتوسطة والقصيرة في مواضيع البلاء التي لا دخل لبني البشر فيها ، كالموت فهو ابتلاء من الله ، في حين وقع النبر على المقاطع الطويلة ، في تلك الأغراض التي كان سببها البشر من محتلين وظالمين .

ويلاحظ من النماذج السابقة أن الشاعر قد خصص النبر على المقاطع الطويلة للدلالة على أغراضه المعبرة عن الحزن والألم والحسرة والتحدي ، لينسجم ذلك مع طول الإحساس بتلك الصعاب التي لازمته ، وللدلالة على قوة إصراره على التحدي والصمود ، كما ولم يعثر الباحث في استقرائه لدواوين الشاعر على توظيف للنبر على المقاطع الطويلة لأغراض مغايرة كالرثاء والغزل وغيرهما .

الفصل الرابع

تظافر مكونات البنية الصوتية في استيحاء الدلالة من شعر

عبد الناصر صالح

بعد أن تناول الباحث مكونات البنية الصوتية كلاً على حده لإبراز الدلالة المستوحاة من شعر عبد الناصر صالح ، كان لابد من دراسة هذه المكونات مجتمعة للوقوف على الدلالة المستوحاة من تظافرها ، وإبراز الدلالة الناتجة عن تلاحم تلك المكونات .

ونبدأ بقطعة شعرية من قصيدة (رسائل سجيناً إلى أمي) ، التي يقول فيها الشاعر :

عام مضى هل تعرفين ؟

جحدت به الأيام وجهي

لم تقل : كيف السجين ؟

عام مضى أماء لبتك تعرفين

الدمع يلهث في العيون

وشراع أحلامي تحطم / والسفين

غرق السفين ..

الآخرين الواو والياء^(١) ، ولعل الشاعر كان موفقاً في اعتماده على هذا الصائت ليدلل على اتساع مساحة الألم والشوق والحنين التي تسيطر على نفسه ، ولا أدل على ذلك من إحقاقه للألف الصائتة بصوت الهاء الرقيق الساكن عشر مرات ؛ ليلتحم الصوتان تلاحماً دلاليّاً يفرغ الشاعر من خلالهما آهاته الحزينة ، التي تعبر عن مدى حزنه وحنينه .

وإذا كانت هذه هي حالة الشاعر ، فإن تكراره للأصوات الحلقية لم يكن غريباً ، حيث كررها خمساً وخمسين مرة ، بواقع سبع عشرة مرة للهاء ، وأربع عشرة مرة للهمزة ، وإحدى عشرة مرة للعين ، وعشر مرات للحاء وثلاث للعين ، وقد تغيب صوت الخاء تماماً عن هذه القطعة .

ويتضح من هذا الإحصاء أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الضعيفة لينسجم ذلك مع حالة الحزن التي يعيشها ، وعزز تلك الأصوات بالأصوات المهموسة ، التي كررها سبعمائة وخمسين مرة ، في حين كادت القطعة تخلو من أصوات الإطباق ، إذ لم يذكرها إلا ثماني مرات .

ولا يزال الشاعر يصبغ القطعة السابقة بألوان الحزن ، حيث مزج الصوائت والأصوات الضعيفة بعدد كبير من المقاطع الصوتية ، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على المساحة الواسعة التي تكتنف نفس الشاعر وراء قضبان السجن من ناحية ، وحنينه إلى أمه وشوقه للحرية من ناحية أخرى .

ويلاحظ أن الشاعر قد لون المقاطع الصوتية بالمقطع الطويل المغلق (س ع ع س) ، حيث جعله في نهاية خمسة عشر سطرًا شعرياً ، وبهذا المقطع يكون الشاعر قد وفق في المزج بين ثلاثة من مكونات البنية الصوتية ، حيث مزج بين المقطع الطويل والصوائت ، ثم استكمل جمالية هذا المزج بصوتي النون والهاء الساكنتين فأتبع الياء الصائتة بصوت النون خمس مرات في نهاية الأسطر وذلك في كلمات تعرفين والسفين بواقع مرتين لكل واحدة منهما إضافة إلى كلمة السجين ، وبذلك استطاع الشاعر أن يسمع صوت الأنين المنبعث من نفسه الحزينة ، إضافة إلى الآهات المتتالية في كلمات النجاه وأراه والحياء مرتان لكل منها ، ليعكس بذلك دلالة الحزن واضحة جلية ، تاركة صداها في نفس المتلقي .

وقد استطاع الشاعر أن يضيف مزيداً من دلالة الحزن بمزجه للمكونات الثلاثة السابقة للبنية الصوتية بالمكون الرابع ، حيث وقع النبر خمس عشرة مرة على المقطع الطويل المغلق في آخر الأسطر الشعرية ؛ لتسمع بوضوح أنات الشاعر وآهاته ، إضافة إلى ملاءمة النبر على هذا المقطع الطويل مع طول الفترة التي عاناها الشاعر .

(١) انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٢٠ .

وبذلك يمكننا أن نقرر ونحن مطمئنون بأن مكونات البنية الصوتية في القطعة السابقة قد استطاعت عبر تظافرها أن ترسم لوحة فنية كاملة ، ذات ألوان داكنة تعكس دلالة الحزن والشوق والحنين ، وقد وفق الشاعر في جعل هذه الدلالة واضحة في نفس المتلقي ، وذلك من خلال تكديسه لمكونات البنية الصوتية في آخر أسطره الشعرية .

وإذا كان الشاعر قد برع في توظيف البنية الصوتية في استيعاب معاني الحزن والأسى والشوق والحنين في القطعة السابقة ؛ فإن هذه البنية قد تغايرت دلالتها باختلاف الغرض الشعري الذي تناوله الشاعر ، ونستطيع أن نلمس ذلك من خلال القطعة الشعرية الأخيرة من قصيدة (ثمة امرأة في الحديقة) ، التي يقول فيها :

ثمة امرأة ،

تتبوأ مقعدها الخشبي

وتمشط أهدابها في المرايا

- ما الذي يترأى لها في الحديقة ؟

قلت : أحت الخطى نحوها

وتقدمت ،

لكنني عدت منكسراً مثل غيمة صيف

وتملكني الخوف

حين سمعت صدى الصوت يأتي

ورأيتهما ...

...

كانت الشمس ترسو بمينائها

وتواريت في الظل^(١).

وقد جاءت المقاطع الصوتية في هذه القطعة على النحو التالي :

ثمة امرأة : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

تتبوأ مقعدها الخشبي : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع

/ س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

وتمشط أهدابها في المرايا : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع /

س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع / س ع .

(١) فاكهة الندم : ص ٨٧، ٨٦، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٤.

سوى تسع عشرة مرة ، وقد وردت في كلمات تحمل معنى الأنوثة التي لمسها الشاعر في تلك المرأة ككلمة مقعدها - أهدابها - المرايا - نحوها - رأيتها - مينائها ، فكلها كلمات تتعلق بالمرأة وحاجياتها، ليعكس لنا الشاعر مدى تعلقه بالمرأة في تلك اللحظات .

أما عن عدد المقاطع المستعملة في هذه القطعة ، فقد بلغت مائة وواحداً وعشرين مقطوعاً، وهي بذلك تكون منسجمة مع غرضي الغزل والحذر في النص ، حيث يستلزمان توسطاً في عدد المقاطع ، إذ لم تبلغ حد الإفراط كما في أغراض الوصف والثناء ، تلك الأغراض التي يكون فيها عدد المقاطع الصوتية أعلى ما يكون ؛ نظراً لهدوء الشاعر ، ولم تبلغ حد التفريط كما في مواقف الاضطراب النفسي في الحروب والشدائد حيث يكون عدد المقاطع فيها أقل ما يكون . وقد جاء المكون الرابع من مكونات البنية الصوتية ليكمل الصورة الجميلة التي رسمها الشاعر في الحديقة بين الأشجار والرياحين ، حيث وقع النبر في هذه القطعة على سبعة وأربعين مقطوعاً ، واحد وعشرين منها وقع على المقطع الثنائي القصير المفتوح ، عشرين على المقطع الثلاثي القصير المغلق ، وبالمجمل فإن النبر في معظمه وقع على المقاطع القصيرة ، والتي تتسجم مع حالتي الحذر والترقب ، وقد خلت القطعة من النبر على المقاطع الطويلة ، بل خلت نهائياً من المقطعين الثلاثي الطويل المغلق والرباعي القصير المغلق بصامتتين ، حيث أنها بعيدان عن إيحاء الدلالة التي أرادها الشاعر .

وننتقل مع الشاعر إلى غرض ثالث ؛ لنرى إمكانية استيحاء الدلالة من تظافر مكونات البنية الصوتية حيث يقول الشاعر في قصيدة (هل غادر الشهداء) ، التي رثا فيها أسعد الشوا وعلي سمودي اللذين ارتقيا شهيدين في سجن النقب :

يتسابق الشهداء في سجن النقب
ليشكلوا بدمائهم جدلية الموت / والحياء .
ويعمدوا أجسادهم بالرمل ،
يلتحقون بالركب الطويل إلى احتفال الروح ،
ينزوعون أشجاراً على درب الشهادة
كم على أيديهم دكت عروش القمع
كم منع الغزاة من اقتحام القلب
كم فشل الغزاه (1) .

وقد جاءت المقاطع الصوتية لهذه القطعة على النحو التالي :

(1) المجد ينحني أمامكم : ص ٩٢، ٩٣، وانظر النص كاملاً في الملحق المرفق في نهاية الدراسة ص ٢٠٢ .

والشيء الملاحظ أيضاً في هذه القطعة أن الأصوات الهادئة الشفافة كانت ممزوجة أيضاً بالصوائت التي يستشف منها دلالة الإلحاح وطول الرجاء من الرفاق بالسماح لرفيقهم أن يسبقهم إلى الموت ، هذا إضافة إلى أن امتداد الصوائت يترك أثراً ممتداً يشكله هؤلاء الشهداء في جدلية الموت والحياة .

أما بالنسبة للأصوات المجهورة والشديدة ، فقد جاءت في القطعة منسجمة مع مآثر الشهداء ، الذين يشكلون بموتهم فلسفة جديدة للموت والحياة ، والذين ينزوعون أشجاراً راسخة على درب الشهداء ، والذين لم يملوا من دك عروش القمع ، وما أكثر وقوفهم أمام الغزاة ليفشلوا في اقتحام القلب .

لذلك كله جاءت الصفات القوية منسجمة مع قوة الإرادة التي يمتلكها هؤلاء الشهداء حتى بعد استشهادهم ، ولعل في تكرار صوت الكاف الانفجارية ثماني مرات ما يدل على معنى الانفجار في وجه الأعداء، والثورة عليهم كالبركان لينسجم ذلك كله مع صفة الانفجار التي يتمتع بها الشهيد .

ومرة ثانية تمتاز الأصوات ذات الصفات القوية بالصوائت ؛ لتحقيق بطول صوتها الفترة الزمنية الطويلة التي تحدى بها هؤلاء الشهداء أعداءهم ، ويعزز الشاعر من دلالة طول تلك الفترة بتكراره لكلمة (كم) الخبرية ثلاث مرات متتالية في ثلاثة أسطر شعرية .

ونظراً لمزج الشاعر بين رثاء الشهداء وذكر مآثرهم فقد جاءت المقاطع الصوتية متوسطة العدد نسبياً ، حيث بلغت مائة واثنى عشر مقطعاً ؛ ذلك لأن أبرز مآثرهم كان تشكيل الفلسفة القائمة على جانبي الموت والحياة ، إضافة إلى إصرارهم على البقاء صرحاً ثابتاً منغرساً على طريق الشهادة ، يلتمس منه رفاقؤهم معاني التحدي والمواجهة .

أما النبر فقد وقع في أغلبه على المقاطع المفتوحة ، حيث وقع على سبعة وعشرين مقطعاً مفتوحاً ، مقابل أربعة عشر مقطعاً مغلقاً ، وذلك للتعبير عن انفتاح طريق الشهادة ، وانفتاح أساليب المقاومة بشتى الوسائل .

وقد وقع النبر مرتين على المقطع الطويل المغلق (س ع ع س) ، مرة في كلمة الحياة بعد كلمة الموت دلالة على طول حياة الشهداء حتى بعد موتهم ؛ لما يتكون من أثر في نفوس المجاهدين من بعدهم ، ومرة في كلمة الغزاة بعد كلمة فشل دلالة على فشل هؤلاء الغزاة في تحقيق مآربهم حيث استمر المجاهدون في التصدي لهم .

ويستمر الشاعر في استيحاء الدلالة من مكونات البنية الصوتية ؛ لتعزز تجربته حيال الحالة التي يعيشها .

ففي قصيدة (يوميات أنصار ٣) ، التي خصها الشاعر بوصف السجن يقول :

بالأغراض الشعرية الأخرى ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الباحث من أن الحالة النفسية تلعب دوراً واضحاً في عدد المقاطع المستخدمة في القطعة ، بل في القصيدة كلها .

هذا إضافة إلى النبر الذي وقع على اثنين وأربعين مقطعاً صوتياً ، وقد وقع على المقطع (س ع) أربع عشرة مرة ، وعلى المقطع (س ع س) ثلاث عشرة مرة ، وعلى المقطع (س ع ع) أحد عشرة مرة ، في حين وقع على المقطع (س ع ع س) أربع مرات في نهاية الأسطر الشعرية ؛ ليرك أثراً واضحاً خاصة وأنه كان في ثلاث مرات منها في كلمات تحمل معنى التوتر وهي السهام والخيام والظلام .

وقد برز إصرار الشاعر في هذه القطعة من خلال صوت السين التي جاءت مرتين لتأكيد الإصرار على بناء الدولة وانتقال الأمة للنور في كلمتي سيني وسينقل .

وبهذا فإن مكونات البنية الصوتية في هذه القطعة قد جاءت مختلفة عنها في القطع السابقة ، وذلك تبعاً للغرض الشعري والتجربة الشعرية التي خاضها الشاعر .

ومن هنا يمكن القول : إن تضافر مكونات البنية الصوتية كان واضحاً في استيحاء الدلالة التي تعبر عن تجربة الشاعر ، وقد اختلفت تلك المكونات باختلاف التجربة والأحاسيس التي سيطرت على الشاعر .

الخاتمة
النتائج والتوصيات

أولاً النتائج :

لقد خرجت هذه الدراسة بعدد من النتائج ، يمكن إجمالها فيما يلي :

١ - لقد استطاعت هذه الدراسة أن تقدم مثلاً تطبيقياً على وجود مناسبة بين اللفظ ودلالته ، وإذا كان العلماء قد اختلفوا حول إثبات هذه المناسبة أو نفيها ، فإن الباحث قد رجح الرأي القائل بوجود هذه المناسبة وإنها مناسبة مكتسبة ، اكتسبها اللفظ بفعل الظروف اللغوية المختلفة التي مر بها عبر الزمن .

٢ - إن نظام الأصوات العربية قادر على التعبير عن الدلالات المختلفة ، التي تتضمنها القصائد ذات الأغراض المختلفة .

٣ - لقد توصلت الدراسة إلى أن للصوائت دلالة خاصة في شعر عبد الناصر صالح ، حيث استخدم تلك الأصوات للتعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والحرمان والضياع والشوق والحنين والغربة والموت ، وقد أسهمت خواص تلك الأصوات باتساع مخارجها في التعبير عن تلك الأحاسيس .

٤ - توصلت الدراسة إلى أن الشاعر قد استطاع أن يوظف الأصوات الصامتة في أغراض مختلفة تبعاً لمخارج تلك الأصوات وصفاتها ، فقد وظف الأصوات الضعيفة للدلالة على أغراض شعرية هادئة ، رقيقة ، تلائم تلك الصفات ، في حين وظف الأصوات القوية للدلالة على الأغراض التي تحمل معاني القوة والتحدي .

٥ - أن الحالة النفسية تلعب دوراً بارزاً في عدد المقاطع المستخدمة في الأغراض الشعرية ، فقد كثر عدد المقاطع في تناول الشاعر لأغراض هادئة ، كالوصف والغزل والمدح ، في حين قل ذلك العدد حين كانت نفس الشاعر مضطربة ، وقت حديثه عن الأغراض التي حملت معاني الحرب والمواجهة والتصدي .

٦ - لقد استطاعت هذه الدراسة أن تسلط الضوء على الدور الذي يلعبه النبر في إبراز الدلالة التي تحملها قصائد الشاعر عبد الناصر صالح ، حيث وقع النبر على المقاطع الطويلة في أغراض الحزن والأسى ، في حين وقع على المقاطع القصيرة في الأغراض التي تحمل معاني المدح والغزل .

ثانياً التوصيات :

- ١ - يوصي الباحث بضرورة دراسة الشعراء من الجانب الصوتي كمجموعات تجمعها ظروف واحدة ، وذلك كشعر الانتفاضة الأولى أو الثانية ، وكشعر السجون ، وشعر المقاومة ، وغير ذلك ، بغرض البحث في إمكانية وجود سمات صوتية ثابتة لكل مجموعة .
- ٢ - يوصي الباحث بدراسة النصوص الشعرية دراسة نحوية تركيبية ، وذلك للبحث في الدلالات المختلفة التي تحملها الجمل العربية ، وما يطرأ عليها من خلال تغيير نظام الجملة .
- ٣ - يوصي الباحث بدراسة النصوص الشعرية دراسة صرفية ، وذلك للبحث في إمكانية الوصول إلى دلالات مختلفة تحملها الكلمة العربية الواحدة باختلاف مبانيها ، و ما قد يتصل بها من ضمائر .
- ٤ - يوصي الباحث بضرورة الاهتمام بالجوانب الصوتية الحديثة كالنبر والتنغيم والمماثلة ، ومحاولة تطبيقها في أكثر من عمل شعري حديث ومعاصر ؛ بغرض بلورة نظام صوتي متكامل للجملة العربية يقوم على الاستقراء والتواصل مع الدراسات الصوتية الحديثة .

الفهارس الفنية

- ١ - فهرس الآيات القرآنية
- ٢ - فهرس غريب اللغة
- ٣ - فهرس القوافي
- ٤ - فهرس الأعلام
- ٥ - فهرس المصادر والمراجع

١ - فهرس الآيات القرآنية

سورة مريم (١٩)

الآية (٨٣) " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا " ١٣

٢ - فهرس غريب اللغة

١٢	الأبجر	بجر
١٧	الأبطح	بطح
١٣	إمساس	مسس
١٢	البحرة	بجر
١٧	البداح	بدح
١٧	البراح	برح
١٢٩	تروم	روم
١٠	تصاقب	صقب
١٣	جرسته	جرس
١٤	صلها	صل
١٣	الصلصلة	صلل
١٢	الصوار	صور
١٤	عشلق	عشلق
١٣	الققععة	قعع

١٢	نجدته	نجد
١٢٩	وجوم	وجم
٣٢	يتتبع	تبع
٣٢	يتلجج	لجج

٣ - فهرس القوافي

٥٣	أحمد شوقي	الوافر	النساء
٢٩	النابعة الذبياني	الطويل	الكواكب
٥٠،٦١	ذو الرمة	الطويل	أخطبه
٥٠،٦١	ذو الرمة	الطويل	ملاعبه
٥٢	أحمد شوقي	مجزوء الرمل	سار
٥٢	أحمد شوقي	مجزوء الرمل	الدمار
٣٢	---	السريع	قبر
٢٧	---	الخفيف	الريقة
٢٧	أبو ذؤيب الهذلي	الوافر	سوام
٤١	ابن زيدون	البسيط	تجافينا
٢٦	أوس	الوافر	مهينا
٥٢	أحمد شوقي	مجزوء الرمل	إليه
٥٢	أحمد شوقي	مجزوء الرمل	قائله

٤ - فهرس الأعلام

١٩،٢٠،٤٠،٤٤،٤٦،٥١	إبراهيم أنيس
٥٤،٦١،٦٢،٦٤،٨٨،٥٢	
٧٠	إبراهيم جوهر
٦٧	إبراهيم طوقان
١٧	أحمد فارس الشدياق
٦٧، ٥٢	أحمد شوقي
٤٩	أحمد كشك
٤٦،٤٧،٥٥،٥٦	أحمد مختار عمر
١٠	أرسطو
٢٣،٢٤	الأزهري (محمد بن أحمد)
١٢٠،١٣٧	أسعد الشوا
١٠	أفلاطون
٢٩،٣٠،٦٧	أمل دنقل
١٧	الأب أنستانس الكرملّي
٧٠	باسم الهيجاوي
٧١	برهان السعدي
٦٩	برهان الدين العبوشي
١٠	بروديكوس
٥٠	بولنجر
٢٩،٥٠،٥١،٦٠،٦١،٩١	تامر سلوم
٤٩،٦٠،٦١،٦٢	تمام حسان

٦٧،٦٩،٨٩،٩٠،١١٣،١١٨	توفيق زياد
١٢٠	
١٥	توماس الإكويني
٣١	الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)
١٧	جرجي زيدان
١٥	جسبرسن
٦٩	جمال قعوار
١٢،١٣،١٤،١٥،١٨،٢٣،٢٤	ابن جني (أبو الفتح عثمان)
٢٥	
٦٧	حافظ إبراهيم
١٩	حسن ظاظا
٧٠	خليل عودة
١١،٢٦	ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي)
١٠،٢٠	ديمقريطس
٢٧	أبو ذؤيب الهذلي
١٤	الرازي (فخر الدين)
٦٧	راشد حسين
١٨،٣٩	رشيد سليم الخوري
٣٣،٤٦	رمضان عبد التواب
٥٠،٦١	ذو الرمة
٤١	ابن زيدون
١٧،١٦	ستيفن أولمان
١١	السجستاني

٦٩	سليمان دغش
٤٢،٦٧،٦٩	سميح القاسم
٧٠،٧١	سمير أمين
٩٥،٩٦	سندباد
١١،١٣	سيبويه (عثمان بن قنبر)
٧٠	صبحي شحروري
١٨	صبحي الصالح
١٢٠	صلاح الزعلوي
٢٩	صلاح عبد الصبور
٧١	طلعت سقيرق
١٤	عباد بن سليمان الصيمري
١٨،٤٠	عباس محمود العقاد
٦٨	عبد الحميد شومان
٢٩،٤١،٤٢،٤٣	عبد الخالق العف
٦٩	عبد الرحيم عقل
٦٧،٦٩	عبد الرحيم محمود
٦٩	عبد العزيز سعود البابطين
٥١	عبد الغفار هلال
٥٧،٦٣	عبد القادر عبد الجليل
٦٦،٦٧،٦٩	عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)
٦٥،٦٦،٦٧،٦٨،٦٩،٧٠	عبد الناصر صالح
٧١،٧٢،٨٤،٨٥،٨٩،١٠٥،١٠٦،١٠٩	
١١٨،١٢٥،١٣٠،١٣١،١٤٧،	

٦٧	عبد الوهاب البياتي
١٩،٥١	عبدہ الراجحي
١١	العتبي
٧١	عدنان الضميري
٦٣	عصام نور الدين
١٨،٣٩	العلايلي
١٢٠،١٣٧	علي سمودي
٦٨	علي بن المقرب العيوني
٤٦	الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرفان)
١١،١٢	ابن فارس (أحمد)
٩٠	فارس عودة
٤١،٦٧،٦٩	فدوى طوقان
١٠،١١،٢٣،٢٤،٢٦،٢٧،٢٨	الفراهيدي (الخليل بن أحمد)
١٥،١٦	فرديناند دي سوسير
١٦	فندريس
٩٦	فهد القواسمي
١٦،١٧،٢٠	فيرث
١٤،١٥	ابن قيم الجوزية
١٠	كراطيوس
٥٢	كليوباترة
٢٣	كمال بشر
٧٤	ماجد أبو شرار
٤٩	مارشال

٦٧	المتنبي
٧١	محمد مدحت أسعد
٢٩	محمد حسونة
١٧	محمد الأحمد خلف الله
٦٦	محمد علي الصالح
٣٨	محمد عزام
١٩	محمد المبارك
٣٠،٦٧،٧١	محمود درويش
٦٧	محمود سامي البارودي
٦١،٦٢	محمود السعران
١٩	محمود فهمي حجازي
٣٥	محي الدين رمضان
١٥	مدفيج
١٧	الأب مرمجي الدومينيكي
٢٨،٢٩،٣٨	مصطفى السعدني
١٦،١٩	مصطفى مندور
٤١	منذر عياش
٦٧،١٢٧	المعري (أبو العلاء)
٢٦	ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)
٤٢،٤٣	معين بسيسو
٢٩	النايعة (الذبياني)
٧٠	هاشم براهيمة
١٥	هميلت

٧١	وليد الشرفا
٤٦	يحيى عباينة
٣٠	يمنى العيد (د.حكمة صباغ الخطيب)
٧٠	يوسف عبد الكريم الحمدوني

٦ - فهرس المصادر والمراجع

أولاً المراجع العربية :

القرآن الكريم

- _ أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية ، محمد الأحمد خلف الله _ معهد الدراسات العربية العالية _ ١٩٥٥ .
- أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، عباس محمود العقاد _ دار المعارف بمصر _ ط٤ .
- الاشتقاق ، ابن دريد _ تحقيق وشرح عبد السلام هارون _ مؤسسة الخانجي _ مصر . ١٩٥٨ .
- الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط٤ _ القاهرة .
- الأصوات اللغوية ، عبد القادر عبد الجليل _ سلسلة الدراسات اللغوية ٦ _ دار صفاء للنشر والتوزيع _ ط١ _ عمان _ ١٩٩٨ .
- أصول تراثية في علم اللغة ، كريم زكي حسام الدين _ سلسلة المكتبة اللغوية ١ _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط٣ _ القاهرة _ ١٩٩٣ .
- بدائع الفوائد ، ابن قيم الجوزية _ ضبط وتخريج أحمد عبد السلام _ دار الكتب العلمية _ ط١ _ بيروت _ ١٩٩٤ .
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني _ منشأة المعارف _ الإسكندرية .
- البيان والتبيين ، الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) _ تحقيق عبد السلام هارون _ دار الجيل _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع _ بيروت .
- تأويل الأسلوب _ قراءة حديثة في النقد القديم ، مصطفى السعدني _ مركز الدراسات للطباعة _ منشأة المعارف _ الإسكندرية .

- التحليل الألسني للأدب ، محمد عزام _ دراسات نقدية عربية ١٠ _ منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية _ دمشق _ ١٩٩٤ .
- تحليل الخطاب الشعري _ البنية الصوتية في الشعر ، محمد العمري _ الدار العالمية للكتاب _ مطبعة النجاح الجديدة _ ط ١ _ الدار البيضاء _ ١٩٩٠ .
- التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر _ عبد الخالق العف _ مطبوعات وزارة الثقافة _ ط ١ _ السلطة الفلسطينية _ ٢٠٠٠ .
- التفسير الكبير ، الرازي (فخر الدين) _ دار الفكر _ بيروت _ ١٩٧٨ .
- التنوعات اللغوية ، عبد القادر عبد الجليل _ سلسلة الدراسات اللغوية ٤ _ دار صفاء للنشر والتوزيع _ ط ١ _ عمان _ ١٩٩٧ .
- تهذيب اللغة ، الأزهرى (محمد بن أحمد) _ تحقيق إبراهيم الإبياري _ دار الكاتب العربي _ مطابع سجل العرب _ القاهرة _ ١٩٦٧ .
- ثلاثة كتب في الحروف ، الخليل بن أحمد وابن السكيت والرازي _ تحقيق رمضان عبد التواب _ مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض _ ط ١ _ ١٩٨٢ .
- الجنى الداني في حروف المعاني ، المرادي (الحسن بن القاسم) _ تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل _ منشورات دار الآفاق الجديدة _ ط ٢ _ بيروت _ ١٩٨٣ .
- الخصائص ، ابن جني (أبو الفتح عثمان) _ تحقيق محمد علي النجار _ دار الهدى للطباعة والنشر _ ط ٢ _ بيروت .
- الخطاب الشعري في شعر خالد نصره _ دراسة أسلوبية _ محمد حسونة _ رسالة ماجستير غير مطبوعة _ جامعة عين شمس وكلية التربية الحكومية _ غزة _ ١٩٩٩ .
- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، غانم قدوري الحمد _ مطبعة الخلود _ ط ١ _ بغداد _ ١٩٨٦ .
- دراسات في فقه اللغة ، صبحي الصالح _ دار العلم للملايين _ ط ٩ _ بيروت .
- دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية ، يحيى عابنة _ دار الشروق للنشر والتوزيع _ ط ١ _ عمان _ ٢٠٠٠ .

- دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار عمر _ عالم الكتب _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٨١ و ط ٣ _ ١٩٨٥ .
- دلالة الألفاظ ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط ٥ _ القاهرة _ ١٩٨٤ .
- دلالة الحجر في شعر الانتفاضة الفلسطينية في فلسطين المحتلة ١٩٨٧ - ١٩٩٤ ، بسام فضل محمود _ رسالة ماجستير غير منشورة _ جامعة عين شمس كلية البنات _ وزارة التعليم العالي كلية التربية الحكومية _ القاهرة _ ٢٠٠٠ .
- سر صناعة الإعراب ، ابن جني (أبو الفتح عثمان) _ تحقيق حسن هنداوي _ دار القلم _ ط ١ _ دمشق _ ١٩٨٥ .
- الصاحبى في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها ، ابن فارس (أحمد) _ تحقيق مصطفى الشويمي _ مؤسسة بدران للطباعة والنشر _ بيروت _ ١٩٦٣ .
- الصوتيات والفونولوجيا ، مصطفى حركات _ الدار الثقافية للنشر _ ط ١ _ القاهرة _ ١٩٩٦ .
- العربية وعلم اللغة الحديث ، محمد محمد داود _ دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع _ القاهرة _ ٢٠٠١ .
- علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا ، عصام نور الدين _ السلسلة الألسنية _ دار الفكر اللبناني _ ط ١ _ بيروت _ ١٩٩٢ .
- علم اللغة العام ، كمال بشر _ الأصوات _ دار المعارف _ القاهرة _ ١٩٨٠ .
- علم اللغة _ مقدمة للقارئ العربي ، محمود السعران _ دار الفكر العربي _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٩٧ .
- العين ، الفراهيدي (الخليل بن أحمد) _ تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي _ وزارة الثقافة والإعلام _ دار الحرمين للطباعة _ دار الرشيد للنشر _ ط ١ _ العراق _ ١٩٨١ .
- الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية ، جرجي زيدان _ مراجعة وتعليق مراد كامل _ دار الهلال _ ط ١ _ ١٨٨٦ .
- فقه اللغة في الكتب العربية ، عبده الراجحي _ دار المعرفة الجامعية _ الإسكندرية .
- فقه اللغة وخصائص العربية ، محمد المبارك _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع _ ط ٣ _ بيروت _ ١٩٦٨ .

- في صوتيات العربية ، محي الدين رمضان _ مكتبة الرسالة الحديثة _ عمان .
- في معرفة النص ، يمنى العيد (دكتورة حكمت صباغ الخطيب) _ منشورات دار الآفاق الجديدة _ ط ١ _ بيروت _ ١٩٨٣ .
- القاموس المحيط ، الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم) _ دار الكتب العلمية _ ط ١ _ بيروت _ لبنان _ ١٩٩٥ .
- الكتاب ، سيبويه (عثمان بن قنبر) _ تحقيق عبد السلام هارون _ مكتبة الخانجي _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٨٢ .
- لسان العرب ، ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم) _ دار صادر _ بيروت .
- اللسان والإنسان ، حسن ظاظا _ مدخل إلى معرفة اللغة _ دار الفكر العربي _ القاهرة .
- اللغة بين العقل والمغامرة ، مصطفى مندور _ منشأة دار المعارف _ الإسكندرية _ ١٩٧٤ .
- اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان _ عالم الكتب _ ط ٣ _ القاهرة _ ١٩٩٨ .
- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، ابن جني _ تحقيق علي النجداوي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل شلبي _ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية _ لجنة إحياء التراث الإسلامي .
- محيط المحيط ، بطرس البستاني _ مكتبة لبنان _ مؤسسة جواد للطباعة _ بيروت _ ١٩٧٧ .
- مدخل إلى علم اللغة ، محمود فهمي حجازي _ دار الثقافة للنشر والتوزيع _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٧٨ .
- المدخل إلى علم اللغة ، رمضان عبد التواب _ مكتبة الخانجي _ ط ٢ _ القاهرة _ ١٩٨٥ .
- مذاهب وآراء في نشوء اللغة وتدرج معانيها ، صلاح الدين الزعبلوي _ دار المجد _ دمشق .
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، السيوطي (جلال الدين) _ تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم _ دار الجيل _ بيروت .
- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، عبد العزيز الصيغ _ دار الفكر المعاصر _ بيروت _ دار الفكر _ دمشق _ ط ١ _ ٢٠٠٠ .

- معجم متن اللغة ، أحمد رضا _ دار مكتبة الحياة _ بيروت _ ١٩٥٨ .
- معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس _ تحقيق عبد السلام هارون _ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
- مقالات في الأسلوبية ، منذر عياش _ منشورات اتحاد الكتاب العرب _ ١٩٩٠ .
- من أسرار اللغة ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ القاهرة _ ١٩٧٦ .
- مناهج البحث في اللغة ، تمام حسان _ مكتبة الأنجلو المصرية _ القاهرة _ ١٩٩٠ .
- من وظائف الصوت اللغوي ، أحمد كشك _ ط١ _ ١٩٨٣ .
- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس _ مكتبة الأنجلو المصرية _ ط٧ _ القاهرة _ ١٩٩٧ .
- نبوءة الكلمات _ دراسة في شعر عبد الناصر صالح _ محمد مدحت أسعد ، منشورات دار القسطل _ ط١ _ القدس _ ١٩٩٣ .
- نشوء اللغة العربية ونموها واکتھالها ، أنستانس الكرملی _ المطبعة العصرية بالفجالة _ القاهرة _ ١٩٣٨ .
- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، تامر سلوم _ دار الحوار _ ط١ _ اللاذقية _ سوريا _ ١٩٨٣ .
- هكذا تكلم النص ، محمد عبد المطلب _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ ١٩٩٧ .

ثانياً الكتب المترجمة :

- أسس علم اللغة ، ماريو باي _ ترجمة أحمد مختار عمر _ عالم الكتب _ ط٢ _ القاهرة _ ١٩٨٣ .
- دروس في الألسنية العامة ، فرديناند دي سوسير _ تعريب صالح الفرماوي ومحمد الشاويش ومحمد عجينة _ الدار العربية للكتاب _ ١٩٨٥ .
- دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان _ ترجمة كمال بشر _ مكتبة الشباب _ ١٩٦٢ .
- فرديناند دي سوسير وتأسيس علم اللغة الحديث وعلم العلامات ، جونتان كلر _ مراجعة محمود فهمي حجازي _ ترجمة وتقديم محمد وحمد عبدالغني _ المشروع القومي للترجمة _ المجلس الأعلى للثقافة _ ٢٠٠٠ .

- اللغة ، فندريس _ تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص _ مكتبة الأنجلو المصرية
١٩٥١.

ثالثاً الكتب الأجنبية :

-J. R. Firth , Papers in linguistics , Oxford press 1934_1951 p44.

-Jespersen , Language Its Nature , Development And Origin , George Aile
And Unwin . LTD ., London, 1947.

رابعاً الدواوين الشعرية :

- خارطة للفرح ، عبد الناصر صالح _ وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر _ ط١ _ القدس _
١٩٨٦.

- داخل اللحظة الحاسمة ، عبد الناصر صالح _ مطبعة فراس _ ط١ _ الناصرة _ ١٩٨١.

- الفارس الذي قتل قبل المباراة ، عبد الناصر صالح _ مطبعة الأسوار _ عكا _ ١٩٨٠.

- فاكهة الندم ، عبد الناصر صالح _ المركز الثقافي الفلسطيني _ ط١ _ ١٩٩٩.

- المجد ينحني أمامكم ، عبد الناصر صالح _ منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة
الغربية وقطاع غزة - ط١ - ١٩٨٩.

- نشيد البحر ، عبد الناصر صالح _ منشورات دار النورس الفلسطينية للصحافة والنشر _
القدس _ ١٩٩١.

- وجه الغزالة، ماس جدائلها ، عبد الناصر صالح _ قصيدة غير منشورة.

خامساً الدوريات :

- صحيفة الاتحاد : الجمعة _ ١ آذار ٢٠٠٢ ، ٢٩ آذار ٢٠٠٢ ، ٥ تموز ٢٠٠٢ ، ١٨
تشرين أول ٢٠٠٢ _ حيفا.

- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (ب) ، العلوم الإنسانية _ المجلد الرابع عشر _ العدد الثاني _
نابلس _ فلسطين _ حزيران ٢٠٠٠.

- صوت الوطن _ قبرص _ ١٩٩٧ .
- مجلة عبير _ العدد ٥٥ _ القدس _ فلسطين _ ١٩٩٠ .
- فصول _ مجلة النقد الأدبي _ المجلد الأول _ العدد الثاني _ يناير ١٩٨١ _ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- كتاب المورد _ دراسات في اللغة _ دار الشؤون الثقافية العامة _ وزارة الثقافة والإعلام _ ط١ _ بغداد _ ١٩٨٦ .
- مجلة المواكب _ العدد السابع والثامن _ ١٩٩٤ ، العدد الخامس والسادس _ ١٩٩٥ ، العدد الحادي عشر والثاني عشر _ ١٩٩٥ ، العدد التاسع والعاشر _ ٢٠٠٢ _ الناصرة .
- سادساً دراسات غير منشورة :**
- جدلية الشكل والمضمون في نشيد البحر للشاعر عبد الناصر صالح ، سمير محمد أمين _ فلسطين .
- مساهمة اللغويين الأوائل في الدراسات الصوتية _ توجه نحو المستقبل ، محمد حسن باكلا كوالالمبور _ ماليزيا _ ١٩٩٦ .

ملحق قصائد الشاعر كما وردت مرتبة في الدراسة

- رسائل سجينة (إلى أمي) :
كبر الأسير وأبرقت عيناه ..
- ١ -
وهفا الفؤاد إلى الحياة ..
- الموكب الموعود شق طريقه عبر البحار
وسرى تعانقه النسائم والمحار
ورأيت طلعتك الندية من بعيد
مثلت أمامي مثل طيف لا يحيد ..
- أماه هللت النجوم على القمم
- ٢ -
عام مضى هل تعرفين ؟
جحدت به الأيام وجهي
لم تقل : كيف السجين ؟
هل تسمعين ؟
- القلب يخفق والتشوق والحنين
أماه لبتك تسمعين ندائي الملهوف
يخترق الجدار
يأتي إليك مع الطيور الباكيات على الديار
يأتي مع المطر المحلق ،
فوق أطلال المآسي والألم
أما يا أحلى نغم ..
- وشراع أحلامي تحطم / والسفين
غرق السفين ..
غرق السفين ولن يعود
وبكيت ، ناديت الشواطئ من بعيد
وحملت مجذافي ألوح للبيارق والغصون
أماه هل تأتي النجاة ؟
يا من خلقت وجودي المشهود من جوف
العدم

أماه وجهك لا أراه ..

عام مضى وصفاء قلبك لا أراه

أماه هل تأتي النجاة

دجت الحياة / وجف دمعي في الحياة

دجت الحياة ورحت أصبو للحياة

- ٣ -

أماه يا لحن النهار

هل تسمعين ؟

أنات محتضر أدلته السنين

تركته في زلزلة الموتى تقلبه الحوادث

والظنون

لا شيء غير الليل والقيد الكبير

ومصائب الزمن العسير ..

سوداء تلتحف المنون

أماه ليتك تسمعين /

القلب يخفق والتشوق والحنين

لكنني أماه مهما طال هجرك لن أهون

أماه إني لن أهون ..

وبريق وجهك في المآقي كالنهار

كالموج يعنتق المحار ..

لا .. لن أهون

فأنا وأنت على انتظار ..

فأنا وأنت على انتظار ..

* * * *

نبوءات الزمن المقبل ...

(إلى ماجد أبو شرار)

- ١ -

الموكب الموعود شق طريقه عبر البحار

وسرى تعانقه النسائم والمحار

ظلاً يفوح بالانتظار /

ظلاً يغيب بالانتظار /

ورسائلي ركب يخبئه السفر

ينتدق في شريان القلب الصاخب إيقاع

الرجبة ،

والعالم يطوح فوق بساط الليل نبوءته

أنفعل بصوت القادم من غابات الشهوة

يبتهل إلى الزمن المجهول

يغطيه ضباب العمر المتروك

كبيت مقعر

عيناه تضجان بأعراس الميلاد الثورية

.....

.....

ها إن الوقت تأخر

واللحظات المرة تكشف عن وحشتها

والقادم لا يحمل بين يديه حبيبته ،

لا يذكر اسم حبيبته

- ٢ -

قال الراوي : سيجيء إليكم من أقصى

الحرز نبي

يتوزع فيكم كالدّم خلايا ،

يوعدكم بسني الفرح المفعم بالأشواق

ويسبقكم كالظل الهارب .

- ٣ -

قال الراوي : والقادم لا يحمل اسماً شخصياً
أو رقم هوية .

لكن الكل سيعرفه

ويشاركه طاقات المرحلة الحرجة .

- ٤ -

يرتفع عويل الساعات الأولى المسكونة،

حدقت بزرقة ماء البحر

فأعياني التحديق

وأثقلني صمتي ،

والقادم ينتشر على وجهي ورداً أخضر

يمطرني بشعاع الرغبة

- ٥ -

أنى أدخل بوابة هذا العصر السادي

وأختلق مواعيداً للعشق ؟

فقلبي مرهون للعشق

قلبي مأذنة للعشق الفاتح أجواء النور ،

فلماذا ترفضني الأشجار / البحر

عصافير الجبل / خلايا الرمل

وتتكربي عاشقتي ؟

ها إنى أمتزج كما الألوان بجسم الغربة ؟

كن لي نفسي ،

كن لي وجه حبيبي

كن لي الأيام المنتظرة .

* * * * *

العزف على أوتار متقطعة

لم نكن نحلم بالليل وآلام الضياع

فبكينا /

مثل طفلين بكينا /

وعشقنا الجرح ، والقيد الغشوم

ومددنا لخيوط الشمس في المنفى ذراع

لم نكن نعلم أن الأرض

في سوق الشعارات تباع

والجياح /

فرشوا الدرب دمار هادرة

وتفانوا في الليالي الجائرة

كلما شعت عيون الموت ذابوا

في الجحيم

أيها الموت الظليم !

صوتك المزروع بالنار أتاناً من بعيد

صاخباً كالرعد

كالوحش العنيد

ينهش الأشجار والزرع

ويمتص الورود

ويحوم /

في سماء اليأس والحزن يحوم

سارقاً عمر النجوم

حاملاً في كفه العالم والشمس الذليلة

آه من هول المسافات الطويلة

نعشق العجز ونمشي خلفه

نمشي زماناً كالعبيد

نرقب الشرق الجديد

نعبد القاتل / والدجال / واللص الطريد

ونغني ، كالمرايين نغني ..

ما استفقنا يا إله الكون في غابة

موت الأغنيات

ما استفقنا والجروح الداميات

ليتنا نعرف في الجوع الحياة

ورجعنا /

آه يا قلبي رجعنا

مثلما كنا سبات ..

وجنود الليل في عرض الطريق

غرسوا الشوك ، وأعواد الحريق

نثروا في الأرض حبات المنايا ..

لوثوا كل الحكايا ..

بالدم المسفوح والوحد وأصوات الرعود

ربطوا الشمس بقضبان الحديد

حبسوا النور

متى يرجع هذا النور حراً وسعيد ؟

لم نكن نحلم بالموت الجديد

فغرقنا في قرار الصمت ، والمنفى ،

وأحراش الجليد

بارداً كان الجليد ..

جامداً كان الجليد ..

وعويل المدن القتلى وموت الأغنيات

آه يا قلبي بكينا

وركعنا سجداً للنار أعواماً طويلة ،

حين لم ينفع بكينا

حين لم ترحم هونا الصلوات ..

* * * * *

الفارس الذي قتل قبل المباراة

- ١ -

الليل يخيم في أفقي ويموت حيني /

وتضيق البسمة في الشفتين

يجوع النور الآتي من عمق عيوني

يا سر الليل أنا أبكي والدمع غزير

وبيارق أهلي ،

وبيوت الطين الأثرية ،

لم يبق سوى هيكل أيامي المنسية ..

يا سر الليل أنا أبحث عن مأوى يجمع

أشلائي

عن ذكرى تركتها الريح الغجرية

داستها خيل الغرباء ،

عن شجرة زيتون ما زالت تحلم بالأغصان

الخضراء

- ٢ -

من يعرف حزني ؟

من يعرف موتي ؟

من يعرف كيف يموت الفارس في الليل

ويبقى اللحن شريد ؟

من يعرف كيف يجوع الفارس

في الطرق الحبلية بالسم القاتل

وخيول الصبح القادمة من الشرق تعود

وتظل الكلمات وعود /

وتظل الصرخات وعود /

وتظل القسمات وعود /

لا ير الليل أنا أحياء في الغربة

أبحث عن خارطة أقرأ فيها اسم حبيبة

عمري

أرسم فيها وجه حبيبة عمري

جسم حبيبة عمري المفقود ..

من يعرف وجهك يا لبنى

والليل يعربد في الأفق المرتبك

وتصخب أمواج الريح /

وطريق الفارس مسدود ..

من يعرف وجهك يا لبنى
والليل مليء بالأشواك
وبيادر أهلي /
تنتظر الفارس والشمس تبتث الضوء
الواهي خلف سحاب الليل المسدوف
والأسلاك

يا سر الليل أنا أبكي والدمع غزير
وبيارق أهلي /
وبيوت الطين الأثرية
لم يبق سوى هيكل أيامي المنسية ..
- ٣ -

في الغربة فارقت حبيبة عمري /
في الغربة فارقتي موال حبيبة عمري
ونسيت نوافذ بيتي مشرعة لليل
نسيت على الطرقات الموبوءة قلبي
وكذبت على الله /
على الناس وقلبي /
يا زهرة عمري من أين أتيت
نسيت /
نسيت /

نسيت /
أنا من أين أتيت .
يا زهرة عمري كيف ذهبت إلى الغربة
رجلاً مهزوماً ؟
وشربت الخوف / القهر / البعد
تركت سماء بلادي تنضح في الليل
المرهوب غيوماً ..

- ٤ -

فاجأني صوتك في الغربة /

فاجأني صوتك
وركضت وراء الصوت
لهثت كقط مذبوح
وصرخت : تعالي
أرهقني البعد الدامي
أضناني الهجر
صرخت /
صرخت /
صرخت /
تعالي ، فالليل يهدد بالوحشة أيامي
وأنا لا أعرف من أين أتيت
وكيف ذهبت إلى الغربة رجلاً مهزوماً؟
- ٥ -

كيف يموت الفارس في المنفى ؟
ويعود إليك على التابوت الخشبي قتيلاً
وسطل عليك من الأبواب المهجورة
لا يعرف من أنت ..
أنا لا أعرف من أنت ..
لا أذكر أنك كنت حبيبة عمري
في الغربة فارقتي وجهك ،
فارقتي في الليل وميض الغينين البارقتين
والمطر الدافئ ،
وبيارق أهلي ،
فارقتي في الليل حنيني ليديك الوادعتين
وبكيت /
لماذا فارقتني في الليل حنيني
وكأني في وطني لم أعشق

لم أعشق

لم أعشق

يا زهرة عمري أنا رجل باعوا في الليل
دفاتر شعره

باعوا لغته

باعوا موته

.....

ونزفت دمائي / وبكيت على الصحراء

باعوني كخروف مذبوح في يوم العيد

وأقاموا حفلة شرف ،

في الليل ، على موتي ، للزعماء

يا سر الليل أنا أبكي والدمع دماء

وبيارق أهلي

وبيوت الطين الأثرية

لم يبق سوى ذكرى قاحلة جرداء ..

* * * * *

الشهيد يواصل نهضته

المدخل الأول :

كما تتجمد في حدقات العيون دموع العيون

كما يتعرى من اللون ،

هذا الندى الليلي

ويهوي المساكين نحو القبور العتيقة

أفتتح الآن موتي ،

وأدخل في موسم الجوع

أحمل حزن البلاد على كاهلي

أستجير التراب ،

وأحصي دم الذاهبين إلى حربها

دون ماء .

المدخل الثاني :

هي الأرض شاهدة

كيف تسقط رمانة في الضلوع الجديدة ،

كيف يشق الجوانح ريح المساء .

سأفتتح الآن موتي

وأحضر زاوية القبر

إن القبور التي ما استراحت ،

ستعرف أمواتها القادمين بلا موعد

أو لقاء

الفقراء :

أقول : خذيني إلى وطن في الثلوج البعيدة

ألقى به وطني ،

خذيني إليك

ولا توصدي البحر

لا تقطعي المد خلفي ،

ولا تحجبي الشمس بعد اختفاء النجوم

خذيني ،

سألقاك يوماً

وتشرق شمس الأجنة من جثث العاشقات

ويركض نحو بيوتهم الفقراء .

القصيدة :

هي الأرض جاهزة للقاء

وأنا عاشق أتوزع كالسحب الآمنة

على بابها الرابض الساحلي ،

أراقب عبر خطوط الرصاص جواد العبور

وأشهد قتل المعاهدة الخائنة .

هي الأرض

— لا شيء يبقى سوى الأرض —

فلتبلغ النار ذروتها

وليبغ الحقد حد الإصابة ،

وليبغ الجوع حد الإباحة

ولبلغ الحزن حد السماء .

تتدحرج فوق الأرصفة الصرعى
إنني في الظلمة ،
أنبش عن أضواء الفجر الآتي
وأداري الدمع ،
أنا في الليل أداري الدمع
ودقات الساعة

أختم وجهك في قلبي الخائف ..
أعبر بوابات الريح الشرقية ..
وأقابل سيقان الألم الأسود
في أرض الزيتون /
أرى ندب الحزن على شجري يذبل
أسمع تغريد الأطيوار ..
أستنشق رائحة الأزهار ..
يهرب مني ليل جراحاتي
أقرأ في وجه الشمس قصائد حبي
ألثم طيفك / أعبده
أكتب ذكراك على شجر اللوز
أفذف أحزانك في وجه الأمم المتحدة
أرفع رايتك ترفرف في أعماق العالم ..
* * * * *

تخطيط أولي للوحة تجريدية

ما زلت أبحر دون مجذاف وقارب ..
والشمس يخنقها الظلام الدامس
المغروس في رمل القفار
سئمت من عدد التجارب /
سأعود ، أتعبني التنقل والسفار
طال الحنين إليك ،
يا جزر المحيطات الكبار
طال الحنين إليك / رفررف طائر اللقيا

هي الأرض
لا شيء يبقى سوى الأرض /
يا أيها الواقفون على شطها
استمروا .
ويا أيها العابرون إلى حلمها
استمروا .

ويا أيها الفقراء
استمروا
استمروا
استمروا
* * * * *

دقات ساعة منتصف الليل

ترجع لي أحزانك في منتصف الليل /
تشاركني وقتي ،
أحاول أن أحضن طيفك بين يدي
أتلو بعض الآيات الملتهبة بدماء الجرح
يخرج دمعي من عيني ،
كنهر ليس له منبع ،
لا أعرف ماذا يحكي الحزن على وجهي
الأعجف

لا أعرف ماذا يحدث في نسغ التاريخ
تهرب مني كلماتي ،
تغرق ذاكرتي في بحر دماء
تتعالى الصرخات على قلبي /
تتهاوى أنقاض الأفق /
على الجرح النازف
تتململ أصوات الموت على صدري ،
آه يا حبي الممزوج بالأم الليل ،
آه يا قيثارة آمال

على أفق النهار

يا جنة الدنيا /

أتاني صوتك الرنان

شرش في ثنايا الروح ،

أطفأ عن شرايبي بقايا النار

ما زلت أبحر والرياح تنوشني ،

وصدى الرحيل القاتل / الجياش

أذبل زهرة الآمال ،

أمطر فوق ذاكرتي

جحيماً غص بالأسرار ..

لا .. لست أرحل عنك يا لهب الحنين

ويا شروق الشمس خلف الليل

يا صدف البحار ..

نبرات صوتك أيقظتني بانتظار ..

نبرات صوتك أغرقتني بالربيع الثر

غاب الحزن يا أنشودة المزمارة ..

نبرات صوتك / آه يا برق الليالي الحالمات

هوت علي وحملتني الشوق واللقيا ،

ودفئ الصيف

توج قلبي المراض بالإصرار ..

سأعود ، أتعبني التنقل والسفاري

سأعود مشطور الجبين

فقبليني / وادفني في أغانيك الحسان

ورثلي فوقي نشيد الحب /

يا شلال ذاكرتي تعال إلي /

ضاع الدمع في العينين

هاج الخوف والإعصار ..

السحب ترحل في السماء

السحب ترحل دون صوت أو عويل أو بكاء

السحب ترحل في السماء ..

وأنا أحن إليك

يا صمت المساء

ما زلت من جوعي أحن إليك /

من تعبني / فقد ذبلت أزاهير الضياء

والقلب يحرقه انتظار ..

لا شيء يكشفه الظلام سوى دموع الأمس

طارت كالبخار ..

لا شيء يكشفه الحنين سوى العذاب

يدب في قلبي الرحيل ويستفيق على الدمار

وتدق أجراس العواصف والرعود

في المرفأ المسحوق /

آه يا عواصف يا رعود

في المرفأ المسحوق ،

أسمعها تدق وصوتها يعلو ويعلو /

فوق آثار الحدود ..

في المرفأ المسحوق

من فوق الحدود ..

والفارس الموعود ..

ما زال ينتظر القطار

وألمّ أهاتي وأحزاني

عن الجسد الذي شبكته أسلاك الأسار

سأعود / أتعبني التنقل والسفاري ..

* * * * *

إيقاع حاد لقصيدة مهمة جداً

يغرق الشاعر في البحر وتبكيه السماء

وإله الموت في جوف إناء ..

يحتسي الخمر وقرص الشمس

محروق الضياء

آه ما أكبر حزن الشاعر والدهر طويل

آه يا صمت إله المستحيل ..

ها أنا في البحر جوال قتيل

فلتبكني الدفلى ،

لتبكيني الخيول

عندما تذكرني في الصباح

وفي وقت الأصيل

آه يا جرحي المدوي تحت أسوار المدينة

هجرتني آهات السحر

والأرض حزينة /

حاملاً موتي معي من ألف عام

راكضاً أبحث في المنفى وأبواب السجون

عن بقايا جسدي المقطوع تحت الشمس

في ذات مساء

والكهوف السود تبغيني ،

ونور الفجر هاو في العراء

ها أنا جردت من لحمي

تجرعت كؤوس الموت والله على العرش

يغني لعذاب الفقراء ..

آه يا صمت إله الفقراء ..

آه ما زلت تغني /

وتغني /

وتغني /

وظلام الكون مسكوب على وكر المحبين

كشلال دماء

كلما أقرع أبوابك تنساني ،

وشرخ القمر الميت ينساني ،

وهذا الكاهن المسحور خلف الباب ينساني

لماذا ينكر العالم بعد الموت ، وجود

الشعراء؟

جعت حتى مزقتني /

وغزت جدران قبوري

هذه الأرواح من أرض الخرافات

وغابات الملوك السفهاء ..

جعت / وانهارت تعاويذي

وعشب الساحل المحروق مصلوب ،

على بوابة الدم المراق

جاثم يلهث في الليل ،

وفي أحشائه طعم الفراق

رافع كفيه للشمس فلم تنفعه الشمس

ولا حتى دعاء الأولياء ..

رافض عار الهزيمة ..

وحكايات الأساطير القديمة ..

ها هو العشب ينادي :

حامل ناري وإعصاري / لهيب القلب

والروح / ونور البعث يسري في

عروق الشهداء

وأنا أحمل من منفى إلى منفى فناديل

الرحيل

آه من حزني الطويل ..

آه يا صمت إله المستحيل /

إنني أهوي إلى القاع قتيل

إنني أهوي قتيل ..

* * * * *

كتابة على جذع زيتونة

الليلة أيقظني حزني /

مثل بريق الموت القادم في الليل

أيقظني ،
ما زلت أردد آيات الخوف
وآيات الغربة /
وأحن إليك /
في الليل أحن إليك وأبكيك
على سطح القرية
هذا القلب حزيناً صار ،
حزيناً كغصون الزيتون المصفرة ..
وجهك لا أعشق غيره
لا أعرف في الوحدة غيره ..
الليلة طافت فوق جبيني أسراب الغربان
تحدثني / وتبشر قلبي بالجوع وبالمنفى
وكأني في حلم
في غربة /
تصرخ في وجهي
تصرخ / تصرخ
وترش عليه رماد الحرمان ..
أبكيك على حد الشوق ..
أبكيك على حد الشوق / الموت / السيف
تراجع في الليل حنيني
والأسلاك الشائكة / تراجع صمتي
وبكيت بلا جدوى
وبكيت
حزنك في الليل يحدثني / يبكييني
عيناك ،
وهذا الوشم المطبوع على الخدين ..
ماتت تغريدات الفرح العابق في الشفتين
وتلاشى الصوت الهادر /
في أحضان المقبرة الليلية

وبكيت ..
أيقظني رجع حنينك
واستلقى كالقدر المحتوم أمامي ،
وتركت له عيني ، وصمتي ، ودموعي ،
لا أعرف أن الغربة نار وحريق لأهلك
خفقان القلب
عذاب ودوار ..
لا أعرف أن الحزن سيصلب هذا الجسد ،
الذابل / يهدم في الليل جداراً فوق جدار
لا أعرف كيف يذوب الثلج /
عن الأفق الهارب منا
عن رمل الصحراء الدافئ والدار ..
علمني صمتك كيف أموت
و أحيأ /
كيف أمر بدرب الدمع ،
الليلة أيقظني حزني
وبكيت ..
كشراع ضل عن المرفأ والشطآن ..
أيقظني ،
ما عدت أطيق الغربة /
يعلم شجر الزيتون بأني
ما عدت أطيق الغربة والهجران ..
* * * * *

اللغة المفقودة

- ١ -
تنهض في ذاكرتي عيناها ،
تخترقان خريفي الغجريّ
تمدان فؤادي بالنبض / النور / الخفقان .
أزحف في غابات الكون / الأسطورة

مبهوراً تحت ستار الدمع ،

يغطي رمل الصحراء الخارق

أتلمس دربي بين الجثث المتروكة في الليل

وحيداً أبكي في الليل الوثنيّ

وتبكيني آلهة الشعر /

اللغة الضائعة / الورق المتطاير في الريح/

المدن المدفونة تحت الأنقاض

وينشدني وطني .

- ٢ -

إنقدي يا ناراً تحرقني

يا ناراً تقتلني بالكلمات .

- ٣ -

كانت تأتيني عبر الأمواج ، قبيل الصبح

وتتنصب أمامي لامعة كالذهب الخالص

وأنا فوق الشط أعانقها بالنظرات ،

أحدثها بالنظرات

وتهمس لي : أهواك

وتأخذني بين يديها الوادعتين

تقبلني ،

كان البحر يرانا

كان البحر يغطينا بالأعشاب المائية

والأصداف .

أهواك : اقترب الآن فما من أحد يرصدنا،

قالت : اقترب الآن لتكتمل الرؤيا المسكونة

بالحب الأسطوريّ

ليرتاح مخاض الشمس .

- ٤ -

أغرق في الآهات /

أسقط في شرك المعبودات

في قبر لنهار مات .

- ٥ -

ماذا أكتب عن عينيك ؟

فعيناك القلم / الحبر / وعيناك الأوراق

ماذا أفعل بالشعر

وماذا يفعل في الشعر ؟

- ٦ -

صار غرامك منفي

صار المنفي أنت

- ٧ -

سأطير على أجنحة الأيام إليك ،

وأحمل قلبي والورد الجبليّ .

أغسل وجهي في ماء الصبح المتدفق

من عينيك سيولاً أبدية .

يا سارقة قلبي ، لا تختبئي

خلف ضفاف الترحال الوحشية .

لا تتهزمي !

أيتها الفاتحة حياتي بشراع العشق المتلألئ

كوني وطناً يجمع أشلائي المنثورة

قدام الغابات .

كوني آلهة أعبدها

أمتزج بها ،

أغمرها بالحزن / الغبطة / والحب الناريّ

كوني لغة أنطقها

في هذا العصر الحجريّ ،

ولا أنساها

فأنا أبحث عن لغة أنطقها ،

في هذا العصر الحجري

ولا أنساها .

* * * * *

اللون الذي يسبق الصورة

كل شيء حواليك يهرب بين الضجيج ،
الشوارع والمطارات

والشقق الخاوية !

كل شيء يغوص بوحل التصوف

قال المغني :

فراغ سيغمز أرض الكواكب

والأنجم النائية !

فراغ سيحتل جثتك الفانية

ستنزف هذي السماء من الآن وهجاً ،

يطوق تاريخك المتلاشي

ويسقط تحتك

جسراً من الموت والهاوية !

فلا الريح تستر جسمك

لا الماء يقدر أن يحتويك ،

ولا الأضرحة

لن تفتح الشمس أبوابها في الأجنة ،

قال المغني :

سنقترب القسوة الجارحة !

والمدارات ترحل في القاطرات السريعة

واللون يسبق صورته في المساء ،

الموانئ ترحل

والفرس الجامحة

.....

(بكائية أولى)

وداعاً لك اليوم يا قافلة

لست أرثيك

لكنني عابر جثتك _ الناحلة

عابر في الضجيج ، الزحام

أقسامك الموت

والظلمة المائلة

أحول عينيك خارطة للوطن

وألعن هذا الزمن !

.....

(بكائية ثانية)

كل شيء يسافر حتى المصابيح ،

والقصص والميادين

من يشتريني بسوق النخاسة ؟

من يشتريني ؟

مللت الطهارة في معبدي والنجاسة

قال المغني :

غداً يذبحونك مثل الحمامة ،

غداً يصلبونك ،

باتت

تملك الليل في عربات القمامة

.....

(بكائية ثالثة)

صاعد إلى قمة عينيك

تناصفتني وحدتي ألم الاحتراق ،

زهرة ذابلة

طأطأت رأسها وانحنت ،

لقبور الرفاق

وكان العناق

وكان العناق

وكان العناق !

* * * * *

فاكهة الندم

هيئوا للنوارس زينتها

هيئوا للشهيد الذي عاد حناؤه

للخيول أعنتها

وابدعوا من نزيف الشوارع

من دمعة أثمرت وردة في اليباس

ومن كحل عينين لا تعرفان النعاس

قلت : لا يطأ الخوف جفنيهما

ترقبان روائح من وهبوا الأرض

إكليل أرواحهم

ثم جاءوا

ليعطوا الميادين أسماءهم

وعناوين أجدانهم

عائدون إلى صوتهم

عائدون إلى وقتهم

وإلى حبر أيامهم

عائدون .

كانت الريح في صفحة الماء

لحناً يراقب عشب الضفاف

ويروي لحنائها سيرة النهر

والعشق

والضوء

والعنفوان .

فمن يمنح الريح تاج الملكية ؟

من يمنح الغيمة السندسية _ في آخر الليل

أثوابها المطرية ؟

من يمنح القبرات _ على قمة التل _

برق خواتمها ؟

من يعيد إلى النهر وشم طفولته ؟

النوارس قادمة والخيول

وقافلة الشهداء

فمن يرث الأرض ؟

أبناؤها أم لصوص الخزائن

أم تلة الأدياء ؟

ها هم العاشقون

يطفئون جراحاتهم

ينسجون من الفرحة الأدمي بشائرهم

ويعودون .

* * *

سنمضي إلى صوتهم في أقاصي الكروم

سنمضي إلى حنطية الذكريات

سنمضي إلى أول الطلع في دمهم

وسنمضي إلينا

لنبكي على صوتنا مثلما يفعل الضاحكون .

ونبكي على كرز نشتهيه

وفاكهة تخجل الآن من لونها

في مرايا الحقول

فمن يرث الأرض ؟

من يهب الأفق المترهل نحل أساريه ؟

القصاصد ساخنة

والمنابر تألف روادها

والممثل يخفي ملامح ذئب وراء القناع

فمن يرث الأرض يا أخوتي

هؤلاء الذين يخونون

يساقطون

يبيعون ورد قصائدهم

للملوك الشياطين

من يرث الأرض

أعداؤها المستبيحون

أم حبل سرّتها الفقراء ؟

* * *

هينوا للنوارس ماء الحياة ونسغ البداية

ينشق بحر لنمضي

إلى أول الوطن المتوتّب

نمضي إلى دمناء في السهول البعيدة .

* * *

النوارس تملأ محرابها

والعناقيد تنهض خضراء

والماء يصفو

وقد ورث الأرض

أبناءؤها .

* * * * *

تضاريس الوردية

ربما أستنزف الليلة حبر الكلمات

ربما أكتب عن عينيك شعراً

ربما يسلبني نبض الهوى الدافئ

في صوتك عمري .

ربما أيتها الوردية اللون

تشاجرنا قليلاً

واختلفنا حول لغز النظرة الأولى

وتفسير كلام الصمت أو صمت الكلام

واحترقنا

مثلما تحترق الأغصان شوقاً لليمام

* * *

ربما من خمرة الروح بخديك شربت الكأس

واستذكرت ألحان العصافير التي تسكن فينا

إنها الصورة تأتي

مثلما تأتئين من كوكبة الضوء

لماذا الصمت ؟

كم وجهك حلو

سأناجيه إذا ما أرف الليل

ونامت قبرات العشق في أوكارها

وانداح من عينيك برق اللحظة الأولى

* * *

ربما صارحتك الليلة أنني ما تمردت على

قلبي

وما خنت حنيني

فانثري فوق جبينني ..

عبق الورد الذي ينساب

من وجهك في الريح ،

كأن الريح نبع الحلم

يا قيثاره الحلم ،

خذي الليلة هذي كل أشعاري

أقراطاً على جيدك تلتف

خذي ما شئت من عمري

ومن عطر دمي الفواح :

طقس الماء والعشب

انطلاق الفرحة المسبيّ

إيقاع أغانيّ التي تنفذ للروح

خذي ما شئت من عمري :

فرحي الطفليّ

أحزاني ،

ولهوي ،

وخذي ما شئت من وقتي

ومن رائحة الدفء بأطرافني ،

كأنني ربما أكتب ألحان دمي

أكتب الليلة هذي أكثر الأشعار دفناً .

* * * * *

نشيد البحر

هو البحر ،

بوابة الماء والملح

آخر ما تستطيع الوصول إليه عيون الغزاة

وأول ما تستطيع الدخول إليه النوارس

والباخرات التي تتزين بالأخضر النثر

والألوية .

* * *

هو البحر ،

لون البلاد المقدس

حين يصوغ الربيع أخايدها

ويهدد منها الجذور الدفينة

يرسمها شجراً طالعاً في المحطات

حول البحيرات

والقمم الجبلية والأودية .

يساورك العشق _ منذ الطفولة _ للبحر

حتى غدوت ببارقه العاليات ولأمواجه

السابحات

وربانه في الحروب التي تتجدد

فارسه العربي الوحيد

وأنت امتداد النخيل على جبهة الصحراء

انتشار الكواكب حول السماء

ولا بحر غيرك

يا وجع البحر

يا أيها المترجل في البحر وحدك

هذي السماء مسريلة بالنجوم التي

تعصم العاشقين من الموت ،

ترسل أعينها باتجاهك

ترفع أحلامها باتجاهك

فأطلق عنانك

يا ابن السجون الفسيحة في الأرض

وأشهر سلاحك

_ إن السلاح خلاصك _

أنت امتداد المكان

اشتداد الزمان

انشطار البراعم في شجر لا يموت

وأنت الذي أعلنتك المدائن

في ساحة الذبح فارسها

أنت فارسها في المعارك

في حقبة _ مهزلة

* * *

وتمنحك الأرض مفتاحها _ في الصباح

البهيج _

سياجاً من النار

(يا نار كوني سلاماً وبرداً

على جسمه الأبدي .

وكوني صلاة تسدد في الهوة المستباحة

(خطوة النبي)

وترسم عينيك في الصورة المشتهاة

وتقرأ فيك تواريخ كل الحضارات

أسرار كل الفتوحات

تزرع فيك بذور التوحد

_ هل تتوحد ؟

_ أنت عيون البلاد

وحولك أعداؤنا ينصبون الشبك .

_ وهل تتعمد ؟

_ كل البلاد بلادك

ثبت خطاك على الرمل

وأطلق عذابك برأ

وبحراً .. وجواً

وصوب أمام جحافلهم مدفعك .

* * *

أقول : المدى مقصلة

ولكنها من عيونك تنطلق القافلة

وتبدأ من شفتيك أناشيدنا العربية

من وجنتيك بيدارنا المخملية

تبدأ من طلاقات رصاصك

صحوتنا الشاملة .

_ أتدخل في هيئة النار والعشب ؟

-أدخل في هيئة النهر والصيف

أنترع الجسد الغضّ

من قبضة الحاكم العربي ،

ومن عفن العائلة

_ أتفتح صدرك للريح في الليل ؟

_ أتفتح قلبي للموج في البحر

يصبح قلبي شراعاً لسارية الانتفاضة

بوصلة للعبور إلى زمن الجلجلة

أنا الرقم الصعب

والسلم ،

والحرب

والجذب ،

والخصب

والممكن _ المستحيل

البعيد _ القريب

السجين

الطلق

القتيل _ المقاتل

أنا صيحة العدل في ردهات الغزاة

سأبقى برغم الجراح أقاتل .

وأنهض في الأسر

لا تتمكن مني السلاسل

أنا صيحة العدل

لا تستطيع اقتحامي الزلازل .

أثبتت في الأرض زيتونها

والبطاح التي غمرتها السنابل .

وأطلق في الفلوات الجداول .

أنا صيحة العدل

حتى تعود الطيور لوكنتها

وتعود القبائل .

* * *

يحاصرك الليل أنى ذهبت يحاصرك الموت

أنى رحلت

تحاصرك الريح

والشمس مغلولة في المغيب

وهذا الفضاء خرائط للقهر

والألم المنتشر .

وها أنت تركض نحو دمائك

قلبك بوصلة للسفر .

ووجهك مفتاح هذي الحياة التي تزدهي

بثياب القدر .

* * *

تعاليت فوق الأناشيد والخطب المنتقاة

من المعجم اللغوي ،

والحاكم الأجنبي ،

فكم قتلوك
لكي يسكتوك
وكم صلبوك
لكي يرهوك
وكم سجنوك
وكم أبعوك .
ولكن جوهرك الحر لم يتحول .
* * *

أتقرأ لوركا وتسترجع الحلم والذاكرة ؟
أتقرؤني كي تكون أنا
تراني مع الطلقة العابرة ؟
أتقرأ أغنية البحر
ماذا يحدثك البحر يا صاحبي
وماذا يقول لك الصدف المتناثر
_ هذا أنين المخاض
التحام النجوم
انبعاث النبوة في زمن الجهل
أغنية الفرح المتوافد رغم التواييت
بشرى الغيوم
زواج الينابيع رغم عروش الطواغيت
عرس الفراشات في الحقل
صوت العصافير في العش
غرغرة الطفل في المهد
رقص الصبايا على لحن عودتك الساحرة .
_ وماذا ، إذن ، يا حبيب التراب المقدس
هل طعنتك من الخلف
تلك الرماح التي ألبستك عباؤها ؟
والسيوف التي أورثتك تقاليدھا
والرمال التي منحتك الطهارة ؟

وهل طعنتك القبائل
هل طاردتك بنادقها المستعارة ؟
وهل كنت وحدك في حربهم ؟
ووحدهم في موتهم ؟
أما أوقعوك بفخ التخاذل والتسويات المهينة
_ أشهرت رفضي في وجههم يا صديقي
وقاومتهم .
أتذكر آخر موت أعدوه لك ؟
أتذكر أول من قتلك ؟
_ وأذكر يافا وبيروت .
وهل تتوقف عند حدود دمائك ؟
_ لن أتوقف حين أموت .
_ أينبت في الأرض عشب الولادة
ينبت في الأرض عشب الحياة الجديدة
تنشطر الأرض
تخرج منها الفصول ،
الجزور
النهار ،
الأجنة
فابتلهي يا رمال الشطوط
ويا زهرات المروج
ويا مدناً حاملة .
هي الانتفاضة نور الهداية
نار البداية
قافلة الرغبة القادمة
هي الانتفاضة فرحتنا العارمة .
* * *

ألا زلت تذكر شكل الحوار الذي امتد
عشرين عاماً

ألا زلت تذكر لون الصدف ؟

ألا زلت تذكرني ؟

إنني صوتك الصارخ العذب

في قمة الصمت

طلقة نارك في حقبة الردة العربية

صورة وجهك في صحوة الفجر

في صرخة السجناء الذين أناروا فضاء

الغرف .

_ألا زلت تطلق أغنية للبلابل .

ترسل كوفية للرمال

وفوق جبين التلاميذ

في أعين الطالبات

وفي كل كف .

يريدون رأسك ، فاشهر سلاحك

شرقاً

، وغرباً ،

شمالاً ،

جنوباً ،

وفي كل ناحية أو هدف

ألا زلت تذكرني ؟

تعال ، فإن النهار تأخر عن وقته

والليالي تزود أحلامنا بالرحيل

وتشرب نخب جنازاتنا

تعال لنقرأ للأرض قرآنها

للصباح أناشيده

للبنادق طلقتها الحاسمة .

تعال

سينفجر الغيم

تكشف كل الغرائز أسرارها

تكشف الأرض زنبقها

والرياح انفعالاتها

والطيور مناسكها الدائمة .

* * *

سلام عليك

سلام على النار بين يديك

سلام لجبهتك العالية

_أبيعدك البحر عني ؟

_يقربني البحر منك

وتقترب الأغنية

_تموت لأجلي ؟

_سأحيا لأجلك

هذا أو أنك

هذا أو ان التلذذ بالموت

بالغضب المستفيض الذي يتشكل

في حقبة _ مهزلة .

فكم قتلوك

لكي يسكتوك .

وكم صلبوك

لكي يرهبوك

وكم سجنوك

وكم أبعدوك .

ولكن جوهرك الحر لم يتحول .

* * *

_أما زلت ترفع كوفية للبلاد ؟

_وأرفع في ليلها شعلة للتوحد

للفرح المتنامي بأنسجة القلب والعاطفة .

شعلة الثورة الجارفة

نبضها الوطن المتوحد

والفكرة الهادفة

* * *

سلام عليك

أتقرأني كي تحب الشوارع في القدس

كي تتوضأ من مائها

وكي تتعمد من طهر أسوارها

أتقرأني ؟

إذن فاقترب أيها الواقف

خلف حدود جراحك

واقراً على الأرض قرأنها الدموي

اقتحم سرها الملتوي

كالرؤى المتقلة .

أنت معضلة الدم في عرس لبنان

يا أيها المعضلة .

أيها البعث والزلزلة .

السماء مسربة بالنجوم

اقترب .

السماء محاصرة بالغيوم

اقترب .

إن انتصارك حرية

للبلاد التي أوثقتها الزعامات بالقبيلة .

* * *

تحول لونك . ماذا ..؟

تغير لون الربيع بعينيك

فاقرأ وصيتك الآن

واقراً نشيدك

ماذا تقول لمن عانقوك طويلاً

لنقطع بالسيف رأس الوثن ؟

وماذا تقول لمن سلموك زمام القضية

أعطوك مفتاح هذا الوطن .

أدر وجهك الآن ، لا ترتبك

يا صديقي ،

فأنت ستدفع كالأخريين الثمن .

_أكنت تحب الرصاص ؟

_أحبّ الحياة وأقتل في كل يوم

وأعقب بالشمس والياسمين .

_أكنت تحب البلاد ؟

أحبّ البلاد ،

التحام النجوم

الشواطئ

والقمح

واللاجئين

تعودت أن يقتلوني

ولكن ،

تعودت أن ألتقي بالحبيبة

رغم السياج الذي يتراكم حولي

ورغم حدودهم الفاصلة

دمي سيزين بالأخضر النثر كوكبة القافلة

ويروي حقول الرياحين في القدس

يروى البيادر حول الجليل المقاوم

ويلغي فروق العواصم .

* * *

ألا أيها السندباد المسافر

هل قمر بين عينيك يلمع ؟

هل زهرة تتفتح في دمك الأرجواني ؟

ها أنت تدخل عاصمة

لتغادرها

ثم تدخل عاصمة

لتغادرها
ثم تدخل عاصمة ؟
_لم تسعني البلاد الرحبية
حين دخلت مشارفها
لم تسعني العواصم
قلت : سأبعث في الليل ذاكرتي
غير أنني عانيت من وجع البحر حتى
الرحيل .
_أكانت تؤرقك التواريخ بالوعد ؟
_قلبي وطن يتكون .
_هل جنئت ترفض واقعك الصعب
ترفض كل القوانين
ماذا يحدثك البحر يا صاحبي
أدرك الآن كيف استحللت
جسوراً من النار
تحرق أسلحة الجندي
ها أنت تدخل في راحة الحلم
تخرج من راحة الحلم
ثم تغادر نحو مدائن
تمتد حيث يقيم المحبون والعاشقون ،
لتعرف - رغم انتشار الضباب السياسي - ،
ماهية المسألة .
* * *
ألاحظت شيئاً تغير ،
دقات قلبك
صوتك ،
ضوء عيونك
إن العيون بدت ترصدك

وإن اليد العربية يفرحها مقتلك
تلقت حولك
من أين يأتون
من أين ؟
من شارع لا تراه
وزاوية ليس فيها سواك
ومن طلقة عاجلة ،
تلقت حولك
بيروت شاحبة خلفها يشهق الوقت
يشهق جند الغزاة
وصبراً ترد سيوف الغزاة إلى نحرهم
والجنوب يقاوم
كل زهور شاتيلاً تقاوم
صيда شوارع ملغومة
والصبايا قنابل موقوتة
والعصافير تحتضن الشمس في الحوصلة .
* * *
إلى أين تمضي ؟
وأين تكون البداية
أين تكون النهاية
ينفجر الغيم فوقك
تدخل في مدن عاجلتها حراب السلاطين
أو مدن ثاكلة .
شوارعها مقفلة
وصحراؤها قاحلة
ولا شيء فيها سوى السجن والمقصلة .
* * *
ستبتدئ المرحلة
وتنهض من تحت أنقاض بيروت

صبرا الذبيحة فوق موآئدهم في المساء
وتنهض من جثة في شاتيلآ
تفك حصار الجنوب
وتشحد كل قواك بوجه المؤامرة القاتلة .
سينحل لغزك - رغم انتشار الغموض -
وتنفك عقدتك المذهلة
ستبتدئ المرحلة

فلا تقترب من قصورهم يا صديقي
ولا تقترب من عروشهم أبدا
كلها مزبلة .
وكلهم قتلة .
وأنت عيون البلاد التي لا تنام
تظل على الجرح ساهرة لا تنام
وأنت الحسام .
وأنت الأبىّ
النبي
النقي

النقي ... الهمام .
فلا تخدعك دعوتهم للجهاد المقدس
لا يخدعك طيف السلام المدنس
هم صلبوك
وهم قتلوك
وهم شردوك

ولكن جوهرك الحر لم يتحول .

* * *

-أُتفتح عينيك للضوء ؟

لم يسطع الضوء بعد

فلا تبتسم لضباب السلام المزيف

واقراً على الأرض قرآنها
تصبح الأرض خضراء مثلك
مثل الدوالي على جبل في الخليل
ومثل عيون الجليل
فصوب رصاصك
إن الرصاص خلاصك
إن البلاد - وإن حاولوا طمس تاريخها -
يا صديقي ، بلادك .
وأنت معادلة السلم
والحرب
والجدب
والخصب
ضمد جراحك
واشهر صباحك
وارفع على زحفهم يا صديقي
سلاحك
ستورق أزهار وجهك
ينحل لغز المسافات
تعزف أوتار قلبك لحن السلام .
سلام لعينيك حين يزول الغمام
سلام
سلام .
سلام على وطن للسلام .
نموت وتحيا البلاد
الهواء الطليق
وسرب الحمام .
سلام
ويحيا السلام .
* * *

هو الصبح منغرس في البشائر
منهمر في مياه الجداول
في صلوات الرياح العليقة
في الشجر الوارف الظل
قلت : العصافير ترسل أغنية للبلاد البعيدة
تصدح حين تسير القوافل
تفتح نافذة للمسرة ،
باباً إلى النصر
قلت : استجابتي لي الأرض
ها زمن للتجاوز يدخل
زمن الفتح
يسقط نهج التخازل
تنشطر الأرض
تخرج منها الفصول
الجدور
النهار
الأجنة ،
فاقرأ كتابك للموج
واقراً قصيدك للنار
تسكت ريح الخنوع الكريهة
يا أيها الوطن اللغز :
هل شردتك الفتوحات
والغزوات
فما عدت تفصل بين الرؤى والحقيقة
بين الجنازات
والأوسمة ؟
* * *
هو الوطن اللغز

نافذة للدخول إلى القلب
كل المدائن تحكي :
ستثمر فيك البساتين
تطلق فيك الجداول
ببزغ في الليل فجر
-وكيف تكون السماء ؟
-سماؤك زرقاء مثل البحار التي
عودتك أناشيدها
مثل عيني حبيبتيك الواعدة .
أترحل من وطن أنت فيه
أترحل من نفسك الصامدة ؟
أترحل مني
وتكتب في كل منفي رسالة
وتبعث جل سلامك عبر الإذاعات
في صفحات الجرائد
عبر البريد المسجل :
" عنوانك المنتقل
أخبارك العائلية
شوقك للأرض مهد الطفولة
زيتونة الروح
سنبله القلب
رائحة البحر
رمل الشواطئ
سرب العصافير
للأهل
للأصدقاء
لذكرى حبيبتيك الملهمة ."
* * *

سلام عليك وأنت تموت
سلام عليك وأنت تقاتل
سلام عليك وأنت تغادر
كي تتقدم .
سلام عليك
تقدم

أنت سر الطبيعة يا صاحبي
فتقدم
يكتب البحر مولده
فتقدم .

تكتب الأرض قرآنها
فتقدم .

هي الانتفاضة
نار البداية

قافلة الرغبة القادمة .
* * * * *

سندس المدينة ، كحلها

(إلى توفيق زياد)

أي موت سيفضح سر الدم المتألق
هذا المساء ؟

أي لحن سيعزف

-في حضرة الفارس الناصري-

لتأتي النجوم الطليقة من غابة السرو
تأتي المدينة :

دفع منازلها

الق الرياح فوق مآذنها

وجهها المشرئب

وميض لآلئها في الكنائس

بهجة أعيادها .

* * *

أي عرس سيبدأ من شغف العمر
من غرة الفرح الأدمي :
النساء الجميلات يطلعن من مفردات
القصاصد ،
يطلعن

يرقصن في نشوة الطير
يدلفن من سلسبيل الأغاني
ومن سندس الكلمات

إلى كرنفال البهاء .

* * *

أي ظل سيعلو
أي عطر تسرب في عمق أغوارنا
أي ذاكرة تتفتح
ها أنت تستدرج الشمس من كهفها .
تتشبث في نبض أيامك المورقات
وتأتي :

فراش الحدائق يكسو جبينك

تاج الكروم

وقطر الندى البكر

تأتي :

لتوقظ كحل القصيدة

جمر الحروف

وورد الصباح الشجي

انتظرناك

سرب النوارس عاد

وعادت إلى أول الحلم قافلة الحالمين

انتظرناك

ها نحن نهتف باسمك

والعشب والسهل والقابضون على النار:

-نحن على الدرب ماضون

نحن على العهد باقون -

يا سيد الكلمات الجميلة

يا فارس المرج

ها أنت تنهض مؤثلاً كالمنارة

مزهراً كالنبوءة تنثر فيروزها

في صدور الذين أنابوا إلى وطن ملهم

هل صدقت القبيلة

هل صنت عهد النجوم

وأوغلت في عشقها؟

لا تدل النجوم على الموت

لا يخذل البحر ربانه

لا تخون القصيدة كاهنها

فتريث

سنشرب قهوة هذا الصباح

وخمرة أيامنا المشتهاة

ونكتب عن حرقة العابرين

إلى أول الذكريات

تريث

فإن الأيائل تعزف لحنك

والخيل ترقص

والعطر يملأ أعراسنا حين تأتي

* * *

نحن إلى وجهك المطمئن

وطهر يديك

نحن لبيد عينيك

فاكتم جراحك

يا أيها العابر الأبدى

إلى وطن مرهف بالحياة .

* * * * *

وجه الغزالة ، ماس جدائلها

(إلى فارس عودة)

ولد معجزة ..

عاد من نومه تحت ظل الصفيح

وأودع أحلامه غيمة ،

وعصافير تعبر صوب المخيم

رتب أشيائه في الحقيقة :

أقلامه

صورة الأهل ،

رائحة القمح

واجبه المدرسي ،

بشاشة وجه المعلم أو عنفه حين يغضب

رهبته حين يفشل في حل أسئلة الامتحان ،

وفرحته حين يمضي إلى الجائزة .

* * *

ولد معجزة ..

يفتح الآن نافذة الشمس

حين تضيء الذوائب تفاحة الصدر ،

يبعث أغنية للغزالة

وهي تجوب الزقاق على هدى أنفاسه

(يتذكر :

وجه الغزالة مفتح للبراعات

حين يجف الكلام

يسيل الهواء دماً صافياً)

يتهيأ للصحو

أي الدروب سيسلكها دمه ؟

أي قنبلة ستفجر رأس الفتى

ترأى له ظلّه في الحدائق
صوت غزّالته ،
وجهها المتألق ،
ماس جدائلها
شكل أصحابه يقطفون الحجارة عن شجر
البرق ،

-لم تكشف الريح أسرارها بعد
(فلينكسر خوفه بالغناء المدرج بالشوق
لينطلق صوته بالصهيل الذي يتوحد .)
أيلول شهر المخاض
وفاتحة للبهاء الطليق ومئذنة الضائعين
فأي صلاة يؤدي الفتى
قبل أن تبدأ الأرض زلزالها ؟
أي نشيد سينتو على تلة
في حطام البيوت ؟
وأي الرسائل سوف يحرق :
قالت له أمه :

-هل رأيت على السفح زيتوننا ؟
ذات يوم سيكبر
ذات نهار ستجري القصاصد في النهر .
-والسماة البعيدة هل يعمر اليوم أبوابها؟
-سوف يعمرها العنديل
وتتبت أزهارنا الحجرية
أسرع من مطر قد يجيء .

* *
ولد الريح والظماً - الجوع
والبرد والحر
والكر و الفر
والكبرياء .

وتميط اللثام عن الجرح
والجرح وسع من دورة الأرض
والقلب أكبر من لهفة الغائبين ؟
يتهباً للصحو
قال الفتى وهو ينفض أعباءه :
-مثل نسر سأنهض
لا وقت للنوم ،
لا وقت للانتظار قليلاً لكي تعبر الحافلات .
عقارب ساعته سوف يدركها الوقت
والأصدقاء يجيئون
يتجهون إلى أول العمر :
راياتهم
والنشيد المؤجل
والشجر النبع والقدس والعرس
والطفل يصعد أدراجة الجاهزة .
* * *

إنه الولد المتمائل في طلعة النجم
والوطن - الحلم ديدنه ،
عائد من فصول الشقاوة
ما ألفت الحرب أبقالها لينام
وما زال سرب الحمام
حزيناً على شرفات النوافذ
يحرس قلب المدينة ،
يؤنس وحشتها

وهي تعبر أشرعة فوق نقع العواصف ،
أي متاريس يعبرها الطفل ؟
أي ميادين سوف يعانقه رملها ؟
أي طلح سيلمس أهدابه ؟
في أي زاوية سيعد الكمين ؟

ها هو الآن مستغرق في البهاء
ها هو الآن ينتظر الأصدقاء
يجيئون أسرع من غمضة العين :
أعلامهم
والنشيد المؤجل ،
نكهة أسمائهم في الخرائط
لهفتهم لاستباق الخيول إلى موقف الحافلات
،
هو الآن مزدحم بالحياة
وقد فاز بالجائزة .

* * * * *

على غير عاداتها

على غير عاداتها تحتويني الفراشات
تلقي على جمرة الروح أفياءها
ترتدي حلة النرجس الأريحي
فتأخذني لوعة الصبح
تنضج في خضرة القلب تفاحة
خضب الوجد أطرافها
واستحالت عبيراً تنائر في الفلوات
وأسبغ حناؤه فوق أجنحة الغيم
قلت : الفراشات تبعث دفء المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمذي
وتنسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكأبة عني
وأنهض
-كان دمي في الزمان البعيد سماء التراب
وكان النهار ملاذاً لخليتي
وكانت على راحة الكف
تبني الحساسين أعشاشها

وتبيض السنونو ...
سأنهض ...
عانقني صدف البحر والموج
والقادمون الذين استعادوا قيامتهم
ذرة الرمل قبرة
والبيادر تعتمر الشمس أوراقها
والجبال فراديس تسكن قلبي
وأسكنها ...
-ليس لي أن أجادل ما ينفذ الكلمات
من الانهيار
سأبني على جبل قلعتي
وأساهر في الليل نجماً يمد إليّ ذراعيه
ينتلو على مسمعي سورة البدء
يلتف حولي
فنبكي معاً ،
ثم نضحك
نبكي ونضحك
حتى تجيء الفراشات زاخرة بالمواعيد
تنبئنا بالبشائر تأتي ...
سأنهض من قبضة الحزن
من ربة النار
من وجع الذات
-هل يستوي العشق والموت ؟
هل تأكل النار ما يتقل النار ؟
هل تلد الأرض طفل النبوة
ذاكرة العشب
أعمدة النور
أروقة العشق
أخيلة للفضاء المزركش ترسم أحلامنا ؟

وليكن وجعي لغة الكون
وليكن الماء قنطرة الروح
وليكن الدم
-شاهد كل الفصول التي أوغلت
في السبات -
هو الخاتمة .
* * * * *

في البدء كان الحجر

- ١ -
في شهر كانون يجيء لنا الخبر
الجو مشحون يبشر بالمطر .
مطر على الطرقات
يجرف ما تبقى من خطر
مطر
ويحتدم الشرر :
طفل يعبئ بالحجارة صدره
وصببية ترخي ضفيرتها
لتهتف باسم عاشقها القمر .
حجر
وينهار النتر .
حجر
وتختلط الأمور على موائدهم
وتهتز الفكر .
حجر
وترفع راية
حجر
وتعلو هامة
حجر
وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر .

إنه أول الغيث ...
هذا الجنوح العظيم إليك
انفجار القصيدة في ورق الذكريات ..
سيكتمل الآن ما بعثرتة فتوحاتهم
واحتفالاتهم بالهزائم
-هذا دمي بلسم العصر
ملحمة النصر

قلت : توحدت في شجر الانتظار
وعلقت روحي على كتفيك قلادة .
وعانقت وجهك
إن رحيلي كفر
وإن رجوعي عبادة .
سأنهض ،
كيف أعدت إليّ هدوئي
وهذي الفراشات مزدانة بالأغاريد
تلقني على قشرة القلب لؤلؤها
وترسم في دفتر الرمل
شكلاً لذاكرة الماء ،
هل يبعد الرمل ظل الفراشات عني ؟
هل الشمس تنقش في لوحة الأرض
صحوتها
أم تصير المدائن سجناً
لينتفض الحزن في لحنها ؟
* * *

على غير عادتتها قبلتني الفراشات
ألقت عليّ سلام الحقائق
ثم أسرت إليّ ببشرى مواسمها القمرية
فلتنزل الريح سجّيلها
ولتكن ذرة الرمل عاصفة

حجر على لهب الرصاص قد انتصر
دمنا على الموت انتصر
دمنا تجلى وانتصر .

- ٢ -

هي فكرة قبل الدخول إلى الحجر
هي خطوة تأتي ويتبعها الحجر
هل كان في البدء الحجر ؟
هل كان في البدء المخيم ؟
- كان في البدء الصفيح

يسجل التاريخ في أحلى صور :
.. وطن تجسد في مخيم

وطن ملثم

وطن يشرع صدره العاري ليحتضن الزمن
وطن تلاحم في الوطن .

- ٣ -

صوب الجنود المنهكين وحقدهم
طفل تمترس .

رفع الحواجز في الطريق وأشعل النيران
أطلق ما تبقى في يديه من الحجارة
واختفى

بين الزحام وهالة الجيش المكرس .

طفل تمرد واحتفى

بحجارة الوطن المقدس .

- ٤ -

في البدء قد كان الحجر
بيتاً ، إلهاً للعبادة .

واليوم قد صار الحجر

رمزاً لتحقيق السيادة .

- ٥ -

طير أباييل يطير كما الحمام
وحجارة السجيل تسقط كالسهام
حجر سييني دولة
ويزيل أنقاض الخيام
حجر سينقل أمة
للنور
بعد ولوجها عصر الظلام .

- ٦ -

في شهر كانون يجيء لنا الخبر
الجو مشحون يبشر بالمطر
مطر على الطرقات
يكنس ما تبقى من ضجر .

مطر

مطر .

شعب أراد العيش حراً

فاستجاب له القدر .

حجر

حجر .

وتמיד تحت الغاصبين الأرض

تنتفض المدائن والقرى

واللوز والزيتون

والنخل المعبأ بالثمر .

.....

.....

في البدء قد كان الحجر

عاش الحجر

عاش الحجر

عاش الحجر .

* * * * *

السندباد يكشف عري العواصم

لمن تنشد الفرحة المتجذر في عقب الأغنيات
لمن يتقاطر وجهك حباً
لمن تستوي القبرات على غصن عينيك
يا سيد العاشقين ؟
لمن ؟

أللنجم يولد في راحة الصدر
للبدن ينبت في نخلة الدم ،
للشمس تطلع من دفتر العمر
أم للخطى الظامئات التي تتحدى
هجير المحن ؟

لمن تتوافد أشجارك الباسقات
وريحانك المتصاعد

يا مرفأ اللحم

يا شبق الليلك المستعاد

ويا مستقر الأمانى / الكواكب

للقدامين بلؤلؤة العشق يستبقون الزمن ؟

لمن تنشد الأمل المتوشح بالطيب
خلف اشتعالك

يا أيها السندباد ؟

لمن تصهل الخيل تحت جناحيك

ينتصب الدوح ما بين زنديك

مؤتلقاً

شامخاً

وكيف ترش على أفق الصمت ومض الغناء
؟

وكيف على بيرق الفجر

تنثر عطر الأهله

تسقي حمام المواعيد

ترسم حلم العصافير وقت اللقاء ؟

تميد بك الأرض يا سندباد

وليس سوى الريح تحميك

ليس سوى الخيل والمدن الوارفات

الحدود الفواصل ، والأعين البارقات

تتاجيك ،

تخلع عنك قشور التغرب

برد الرحيل

وتحرس في نبض قلبك ديمومة العشق

حاذر

فإن الميادين ضاقت بما احتملت

والضباب - على شط أحلامك المستريب

يجمع أحقاده

والسراب - على جفن عينيك -

يبنى خرائبه

والمسافة تتأى

فحاذر

ولا تتقاعس عن الاقتحام

ولا تتوخى الغشاوة واللحظة الماكرة .

غصون الأحبة أنت

أغاني الحصاد

ابتسام الصغار

شروق المدائن

معجزة الأرض أنت

فلا تعقد العزم - يا سندباد - على السير

في ركب من خدعوك

هم الآن للموت قد أسلموك

فحاذر

وحاذر

إلى أن تعود النجوم مشبعة بالقصائد
والشمس تفتح شباكها كي تلامس
أهدابك العامرة .

وحاذر

إلى أن تعود الدماء لفرحتها الغامرة .

هم الآن بين التخوم وبينك

بين الصحاري وبينك

بين الحقول وبينك

فازرع على جسد الغيم بذر شموخك

واطبع نشيدك في الشفق الزئبقي

ولا تتقاعس عن الاقتحام

يداك تضيئان وهدما في الدهاليز

تفتضحان جنون الملوك

وعري العواصم

فاكتب على وجه سيفك سورتك الأبدية

وابذر على ورق الفجر

فسطاط وجد لهذي السنابل

حاذر

فهل يشبه الليل تلج ظلامك

هل يشبه الحزن جمر رحيلك ؟

هل يشبه الجوع دمعك ؟

السيف صوتك

والسيف موتك

والسيف ناموس يقظتك الباكرة .

هم الآن خلفك

ينتشرون أمامك في كل زاوية وزقاق .

فلا تتقاعس عن الاقتحام

وعلل عذابك بالبوح

تلقى الرفاق .

على قمم الصحوة الزاهرة .

وتجتمع القبرات على ورد عينيك

ترقص .

لا لحن يصدح في رئة الأرض إلا لأجلك

لا شعر ينزف من شفة الجرح

إلا لأجلك

لا عشب ينمو على جذع أرواحنا

ويكابر

إلا ليلمس جبهتك العاطرة .

* * * * *

هكذا قال فهد القواسمي

حبيبتي ،

في زمن الجوع

تصير دمعة الحزين جدولاً من الدموع .

ويأكل الجواد عشب الأرض

يأكل الأوراق والفروع

وتشحب السماء ،

ترتدي لباسها المدهون بالسواد

وتعلن الحداد ،

لأنها تموت كل يوم

تطعنها الرماح كل يوم

أيتها السماء ،

كفكفي الدموع عن خدودك الطرية .

فارسك الكبير ما يزال

صامداً على الجواد

فارسك الكبير ما يزال

ينفض الغبار عن عيونك الوردية .

ويمتطي الرياح

يحرق الأحزان والجراح

أيتها السماء ، قاتلي
فالليل لا يزول إلا بالقتال .
الليل لا يزول بالكلال
وإنما ، هذا الظلام ينجلي
على سواعد الرجال .

هذا زمان الثائرين

هذا زمان الصابرين

هذا زمان دحر الاحتلال .

أيتها السماء لن يفيدك السكوت ،

عندما تمارسين خوفك للعين

لن يفيدك الضلال .

أراك تذبحين ،

والأعداء يسرقون منك القلب

يربطون جسمك الجميل بالأغلال

أراك تصمتين ، ترجعين للوراء

شعرك الطويل مزقته شدة الحبال .

تقدمي

تقدمي ،

وحطمي القيود

وافتحى طريقك المحاط بالحديد

واغرسى الرايات في الجبال .

وقال فهد قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة :

حبيبتى ،

من سار في درب الكفاح

لا يخيفه الفناء والعدم .

وإنما ستتحني أمامه القمم

باسمك يا حبيبتى ،

باسم موكب الإباء والشمم

أحمل في يدي بندقيتي

وأرفع العلم .

أذود عن كرامة الزيتون والحرم

أحفر وجهك في أوردتي الدموية

أسقي الورود في سهولك الندية

أفتحم النهر الخرافي ،

وأجتاز الهرم .

أخرج من بوابة الموت وسرداب الألم .

* * * * *

تل الزعتر أو الزيتون يعلن البراءة

ما بين الموجة والموجة ينقشع غمام الزيف

دم يلتصق على سطح الرمل / الميناء

يكبر للآتين ،

يمر الآتون على الخط الأخضر ،

تبتهج النسوة في تل الزعتر

يرقبنى قدوم الفارس

يأتي فوق حصان اللهفة

يحمل في عينيه مفاتيح الوطن العربي

يتطاير فرحاً ورق الزيتون ،

هنا وطني

يقترب البحر / الجبل / الشارع / والناس

وتقترب الأشياء

ما بين الموجة والموجة يقترب الوطن

وتتأى الغربية

هذا الشاطئ يركض كي يلقى حيفا

هذا الحائط يركض كي يصبح متراساً ..

يرفضني الغازون الغرباء

ومن كانوا عرباً يا وطني

ما عادوا عرباً

حزنك يحزنهم ،

ويرفضني من كان رفيقي في يوم ما
يا زعتر
من كانوا عرباً ما عادوا عرباً
حزنك يحزنهم
الأمك تؤلمهم
بل صاروا أعداء
من كانوا عرباً
صاروا أعداء
مدن العشق أحب دوار الموت
مررت من الناقورة ،
في صدري خارطة الوطن المحتل
مزينة بغصون الزيتون
بأنشودة حب للفقراء
كان اللوز يهلل للفقراء
كله يبارك خطو الفقراء
مدن العشق رميت ورائي .

* * * * *

من أجل عيون الحرية

ماذا تبغي يا شبح الليل
ماذا تبغي ؟
والزهر يموت ويساقط فوق الأنقاض بلا
آثار
ماذا تبغي ؟
وشعاع الشمس تلوث باللون الأسود
وتلاشى خلف الأقدار المجهولة
لا شيء يغطي أفئدة العشق المشلولة
لا شيء يمارس فوق الأشواك خطاه
فالجسد تمرغ في الطين ..
والقلب يذوب على نار المأساة

الأمك تؤلمهم ،
بل صاروا أعداء
من كانوا عرباً
بل صاروا أعداء
الغربة / شجر الزيتون تسمر في الأرض
تسمر سور القدس ، وباب الزاوية
المطر الصافي والصحراء
هل يعشق وطن دون دماء ؟
هل يصمد وطن دون دماء ؟
دعنا نفتح الآن الجلسة ، ذاكرة اللوز
تولول ما بين الشريان ، الخاصرة
أثيت من المجزرة الدائمة الحصب
أبشر بالثورة يا زعتر
هل تسمعني يا زعتر ؟
يا زعتر
يا زعتر
يا زعتر
من أقصى الموت أثيت أبشر بالدامور
وبيسان فهل تسمعني ؟
أتقدم نحوك يا زعتر
ويدي تتحول في ليل الحرب قذيفة
أتقدم نحوك ودموعي تتحول زخات
رصاص
ترصدني الأعين يا زعتر
تضربني الأسواط ويصرخ أحد رجال الأمن
لماذا لا تقف ، هنا قوات الردع
هات بطاقتك وأشيائك وارحل
ارحل ..
يا زعتر تردعني قوات الردع

لا شيء /

والدم رماد لقلوب الأطفال ..

وحريق بطريق الأجيال ..

أواه لزمني المنعوف

على أحداث الأموات

أواه على الشوق المدفون بأعماق التربة

والحنظل ينمو /

يزهر ناراً ودخاناً بعيون القرن العشرين

والنجمة تتلوى ،

سأماً / وجراحاً / وعذاب ..

وتذوب شراراً أسود فوق الأبواب

-ماذا ؟

-ويطول الليل على دربي

أحلم أنني أمشي

أعدو /

وأعانق أزهار بلادي

أتسلق أيامي المألى بالآهات

أغسل جرحي الممدود

على طول الطرقات ..

أجتاز حصار الويلات ..

ماذا يا شبخ الليل ، وبعد ؟

لن أخضع لك

لن أحنى رأسي ..

مهما حاولت لتقتلني

مهما حاولت لتصلبني ،

مهما حاولت لتجعلني ،

عبداً تحت نفوذك

فأنا جيل سوف يعود ،

ويحمل بين ذراعيه شعاع البعث

ويمسح عار الأحزان الوهمية

من أجل عيون الحرية ..

* * * * *

لبيروت ، للبرق ، للأقمار القتلى

- ١ -

أستوحي منك معاني الأيام المخضرة

والجدباء

أعتنق صليبك ، دمك القرصي

وأبلغ تحت مناخك مرحلة التكوين ،

وأجتاز حدود الزمن الهجري .

وأنسى عمري

يا بيروت المسكونة بالبرق هبيني عمري ،

واقيني بالثورة والمرتاس الرملي وصبرا

واقيني بالوحدات وشاتيلا

.....

.....

أرتد إليك شراعاً من لحم الأطفال المذبوحين

ولا أعطيك كتاب رثاء

-أنا لن أعطيك كتاب رثاء -

لكني أكون في عينيك الساهرتين

بحيرة عشق تغلي .

أرقد تحت مناخك

مشتماً بنبوءات الوطن الهادر كالبحر

وأحفظ تاريخ الأشجار ،

وتاريخ الوديان

وتاريخ الشهداء .

أتخلص تحت مناخك من دنياي العاقرة

اليكماء .

وأسترجع في سنوات الصمت كلامي

وأحبك ،
أسترجع لغتي ، وأحبك ،
وجذوري ، وأحبك
أستذكر أمجاد العرب القدماء .

- ٥ -

ها صوتي يتلعثم بغبار التكوين ،
وتحت مناخك أسترق هواي
أعانق قلبي .

.....
.....

أستوحي منك معاني الوطن الدموي
وذاكرة الأعمار القتلى ،
أخرج من رحم الحزن المثقل طفلاً
للوجع الإنساني ،
يبشر بالأرض ، وبالفتح الزاحف
عرافاً للعشق وجوع الفقراء .

* * * * *

هذا ما قالته الريح لسيدة الميناء

مشتماً بالرغبة جئت على
فرس الرفض ،

لأعبث بصفائر شعرك
أسدلها يا سيدة الميناء .

لأغني الجرح
أبارك قطرات الدم الحمراء .

* * *

مشتماً بالرغبة ،

يجذبني هذا الليل الدموي إليك
فأزداد برغم فنون التعذيب

صلاية .

(غلاب وجهك يا سيدة الميناء

- ٢ -

مشدوداً باليقظة والحزن المتألق
أحزم أمتعتي ،

أتعثر بالليل المتكدس فوقك يا بيروت
أتعثر بحبال الشنق ، صكوك الغفران

وأنزع عن لحمك ثوب الإرث ،
أنزع عن لحمي ثوب الإرث

أحبك في زمن الخوف / القهر / التبعية .
في زمن الأحكام العرفية
وتفشي الأعداء .

- ٣ -

يا بيروت المسكونة بالبرق الثوري
خذي ،

أنفجر قدامك قنبلة عصفير خضراء
خذي ،

وخذي مني نسغ الميلاد الغابر
نسغ الميلاد الآتي

واقنحني يا بيروت حواجزهم ،
ومنايرهم

وقلوبهم السوداء .

- ٤ -

لو أملك مركبة توصلني لنهاية هذا اللحم
وتعلل أهدابي بحكايا الماء .

لو أملك قنديلاً أخضر في ليل الغرباء
لو أملك ؛ في حضن الرؤيا المنثورة

وهذي الثورة غلابة .)

* * *

يا سيدة الأرض الحبلى بملايين

الأحرار الشرفاء .

يا نبع الحب المتدفق في صدر الثوار

وفي قلب الشعراء .

يا جبهة حرب تتصاعد فوق رؤوس الأعداء

يا شعلة نار فوق النجم تطوف الأجواء

يا زيتون الجبل ، ويا سنبله القمح ،

عناقيد العنب ، ويا مقبرة الجبناء .

إن الثورة تولد من رحم الحزن

ومن ثقل الأعباء .

* * *

قد أقتل .

قد أودع في السجن لآخر يوم من عمري

مصلوباً ومكبلاً .

قد يصدر أمر أرغم فيه لأن أرحل .

لكني - بمعاهدة الإذعان المزعومة - لن

أقبل

لن أرضى أن أتحول

لن أرضى أن أصبح ميتاً في مقبرة العار

حتى لو وضعوا في كفي قيوداً من نار .

فالفجر سيرفع أصوات المضطهدين

وسيني أحلام المدفونين

بظلم الجزائر .

يا سيدة الميناء ، تمازجت بحبك

وتسلل حبك في الليل إلى قلبي

وعرفت حقيقة هذا الوطن الممتد

من النهر إلى البحر

تداركت نوايا الليل

وزودني حبك - في أوج وثاقي - بالدفء

وأطرني بالماء .

أعتقني حبك ، وتجاسرت على القيد

كبرت على الوجع الناري ،

وجئت إليك على فرس الرفض

وعانقتك ،

عانقتك في الشمس المشرقة

وفي أغصان الزيتون ، وسيقان اللوز

وفي الرمل ، وفي جثث الشهداء .

إني كنت مريضاً

واسمك ، لي صار دواء

اسمك في البرد ، غطاء .

* * *

يا سيدة الميناء .

ما بين الظلمة والأغلال أسافر

فيك إلى وطني

وأسافر فيك إلى الثورة .

أنت الوطن ، وأنت الثورة .

أنت بقلب الغاصب جمرة .

يا أم البحر ، وأم الرمل ، وأم الأنهار

وأم الفقراء .

يا واقفة خلف الجسر

وعيناك رصاص ودماء .

* * *

تتوالى أغنيتي ، تكبر أغنيتي ،

وصمودك يثمر في قلبي

في لغتي

وأغني لصمودك / للموت

وللطرق المرسومة بالنار .

وأغني ،

لجموع المنفيين

أغني لصراخ الأطفال

المذبوحين

لحجارة قريتنا

ومخيما

ومدينتنا

يقذفها أبناؤك في وجه المحتلين .

وتكبر أغنيتي

تكبر ، تكبر

وتفجر أغلال العمر الجاثم

تشعل قنديل الصحوة

ويصير اللحن سنابل .

والصوت مقاصل

والحجر ، بأيدي الأطفال قنابل .

الشجر يقاتل

والحجر يقاتل

ومتاريس الصخر تقاتل

وإطارات السيارات

تقاتل .

يتفجر نهر الثورة في عمق

الأرض جداول .

أغنيتي تكبر ، وتزغرد سيدة الميناء

تركض كالسيل وتحضن أجنحة البرق

الصارخ

ترفع شارات النصر بوجه الأعداء .

* * *

يا سيدة الميناء

أغني للفجر الأخضر

والسهل الأخضر

والقمم الخضراء .

وأغني للفجر القادم من تلك الأرجاء

وأغني للسجن ، وللقضبان

أغني لجموع السجناء .

* * *

تكبر أغنيتي

والخطوة تتلوها الخطوة

والأرض تميد

تميد

تميد

وتتغلق الهوة .

* * * * *

الميلاد

أعلن الفجر مخاضه

خرج المولود : شعب الانتفاضة .

خرج المارد من قمقه

صارخاً ملء الوجود

أزف العهد الجديد .

يا عدو الشمس والإنسان

عدنا من جديد .

ورفعنا في جحيم الموت صرحاً للسمود .

وعشقنا الأرض ملء القلب ،

ملء الروح

أشهرنا على الباغي السلاح

فاستجيبوا الأرض

لا تنتظروا

وانصبوا الأسلاك من حول البطاح .

قدر الإنسان أن يحيا

على نبض الجراح .

قدر الجلال أن يهلك في زحف الصياح .

* * *

من دمي ينبثق الفتح ويعلو الانتصار

من دمي يخرج مليون نهار

فاقتلوا المرأة في منزلها

واخذقوا بالغاز شيخاً طاعناً بالسن

يا أحفاد هولاء التتار .

وأطلقوا النار على كل الصغار

لا غضاضة .

إننا ميلاد شعب رد للكون بياضه

إننا ميلاد شعب الانتفاضة .

فأحرقوا أغصاننا الخضراء إن شئتم

فللغصن اخضرار .

والجباه السمر إعصار ونار

وهي جيل حطم الأغلال والقهر

وأهوال الحصار .

* * *

اقتلوني ،

لست أرضى عن تلال اللوز

والزيتون والتين استعاضه .

واسلبوا أرضي إذا شئتم

فلأرض نسيم الجبل الشامخ

ماء النهر

أسراب العصفير

وللنسر إذا ما أرف الصبح انقضاضه .

فاقتلوا النسر

وعيثوا في روايينا فساداً

لن تمرؤا /

جسدي العاشق للثورة جسر .

وأنا العاصي على القتل

ولحمي يا عدو الشمس ، مر

وعلى جبهتي السمراء يسترسل فجر .

وعلى أرض بلادي ،

يا عدو الشمس

لن يمكث قهر .

فاستمروا

أيها الأبطال ، يا عنواننا الغالي

استمروا

لكم المجد وطوق الياسمين

لكم الرايات ، رغم السحب السوداء

والليل اللعين .

لكم الحرية الحمراء

والنصر المبين .

* * *

أعلن الفجر مخاضه

خرج المولود : شعب الانتفاضة .

نهض المارد : شعب الانتفاضة .

* * * * *

يوميات أنصار ٣

على دمنا ينهض الرمل ،

يرسم ظلاً لأرواحنا

ويعانق سوسنة تتفتح خلف السياج .

على دمنا تتفرع دالية

تتوحد آلة وآلئ تاج .

* * *

هو السجن مدرسة للنضالات ،

مرتفعات محصنة بالمتاريس
أقبية لعذاباتنا
وعقارب تنخر دماء الأسرة
(لا يلد الليل إلا العقارب
والحشرات الصغيرة)
جيش الأفاعي يقض مضاجعنا
والذباب المخيم فوق الطعام .
* * *
هو السجن محكمة
والقضاة بها يستيبحون كل القوانين
يمتلكون فنون التواعد والاثام .
* * *
تنوء بنا الريح ،
يلتهب الرمل تحت الأصابع
يصبح للشمس بوابة
قلت : هل قتل الفكرة الآدمية
صوت الرصاص المدوي ؟
وهل أثقلت بالعذابات أرواحنا ؟
قلت : هذا هو السجن يا صاحبي
سماء يحاصرها الخوف والطائرات
زنازين للصلب مغلقة وخيام .
ميادين للحرس الغاضبين .
يجولون ليلاً
ويكتشفون المهارة بالقنص
(لا يخطئ الجند بالقنص
بل يأخذون على قطرة الدم جائزة
وعلى طلاقة الموت ترقية
أو وسام .)
* * *

إضبارة للعلاقات
شمس تخلف أجسادنا مضغة للسواد
عذاب وملح على الجرح يطفو
وماء أجاج .
* * *
هو السجن ،
عمر من الانتفاضة ما بيننا
ذكريات من الجوع والحزن
رحلتنا الأبدية في أرض كنعان ،
يكتشف الغصن فيها الجذور
حدود الينابيع
فلسفة الأنبياء
وتاريخ كل الحروب - الفتوحات
وسمة الانتصارات
(هل أثقلت انتصاراتنا
أم ضجيج هزائمنا في الظلام ؟)
* * *
يقربنا الرمل من دمننا ،
ونفتش ما بين ذراته
عن حضارة من سبقونا إليه
ونعرف أسماء من سكنتهم بلاد
يصارعها الموت
لكنها تستفيق على مطر
تبعث الروح في حجر يفزع الكون
في جسد لا يضام .
* * *
تطير بنا الريح ،
صحراء مل نواظرنا
وقواعد للجيش محروسة بالقذائف

هل ينفث الروح في جسد الرمل
صوت الكنارى
ويمسح عن حدقة العين تلك الغشاوة
أم سيعمر فينا الحطام ؟
* * *
معادلة صعبة يا صديقي
ولكنها سهلة الحل ،
كيف يعشش في شجر القلب هذا الأنيب
وكيف الهواء المحاصر يخترق الرئتين
إلى مهجة لا تنام .
* * *

على دمنا ينهض الرمل ،
قلت : فليكن السجن جسراً
تمر عليه القبائل
حتى يزول الغمام .
* * *
على الرمل ينهض منتفضاً دمنا
قلت : يرسم شكلاً لصحوتنا
ومدائن للانتفاضة حين يميظ اللثام .
* * * *

هل غادر الشهداء ؟

(إلى أسعد الشوا وعلي سمودي)
يتسابق الشهداء في سجن النقب
ليشكلوا بدمائهم جدلية الموت / الحياة .
ويعمدوا أجسادهم بالرمل ،
يلتحقون بالركب الطويل إلى احتفال الروح
ينزرعون أشجاراً على درب الشهادة
كم على أيديهم دكت عروش القمع
كم منع الغزاة من اقتحام القلب

هو السجن ،
جمع من الأصدقاء التقوا بغتة
وأحاديث تقفز عن ذكريات الطفولة ،
حين النهار استراح على عتبات المخيم
أغدق وجه المدينة بالعرس ،
أوماً للنجم أن يغمر الأرض
للريح أن تتريث في هيئة الطير
ثم تظهر أجسامها بمياه البشارة ،
حث الضفائر أن تتحلل من لغزها
وتحلق فوق الجبال حدائق
من عنب وخزام .
أحاديث تقفز من حجرة القلب
يسترسل الأصدقاء
ويلمع ما بين أعينهم قمر الوجد ،
(هل عبقت بالنيازك هذي الفراشات
هل ركضت في سهول الغرام الغزالات
وانطلقت من إसार الجمود العقالات ؟)
قال صديقي وهو يرسل عصفورة حول قلبي
:

لن يطمس الفكرة المستفيضة نرف الدماء
المراقبة

هل تطأ الخيل هذي البلاد التي سكنتنا ،
ويرتسم الوجد نجماً تراءى
على ساحل البحر
هل نتوقف
أم نكتفي بالبكاء
ويسكت فينا الكلام .
هل الصوت يبعث خيطاً من النور
يستبق البرق ،

والغاز المسيل للدموع
تجدد العهد الذي أعطى الدم المسفوح
خضرته
وتسقط من حساب النائر العصري
كل معادلات اليأس
والحزن المعتق والتعب .
* * *
هل غادر الشهداء دفء بيوتهم
هل ودعوا أطفالهم
هل قبلوا زيتونة في السفح
أم سروا بأكناف الشوارع
هل على أهدابهم حطت طيور الشوق
وانتشر الهواء على جدار الروح ؟
هل وصل النشيد إلى عيون الزهر
للشهداء لون ربيعنا القمري
عنان الهوى والوجد
للعرس الفلسطينية طعم المسك
جمهرة النساء وهن يطلقن الزغاريد
احتفال الفتية / الأطفال في الميدان
رقص الخيل مشدوداً إلى لحم البيادر
هل تعانقت الوجوه السمر
هل رنت العيون إلى اكتشاف الذات
هل وصلت طلائع عرسنا الناري ؟
للشهداء لون الزعتر البري والحناء
أقمار تحلق في السماء
وراية للمجد
تحقق في فضاء القلب
تعطي الانتفاضة بعدها الشعبي
تحفر فوق سطح الرمل تاريخ الغضب .

كم فشل الغزاة .
* * *
يتسابق الشهداء ،
يلتحمون بالرمل القديم
يسافرون لعرسهم
يتعانقون بمهرجان المسك والحناء
كم حلموا بعيد الأرض
واحتفلوا بأسماء الجبال
وشيدوا للريح عاصمة
أعدوا للنشيد الحر
أسراب العصفير التي اجتازت سياج الموت
واجتمعت على أرض النقب .
* * *
لم يهبط الشهداء من عليائهم
لكنهم صعدوا إلى قمم التوحد
واستعادوا في الدجى أرواحهم
كتبوا وصاياهم بحبر دمائهم
قرأوا على البحر السلام
وجمعوا أصدافه
فتحوا لزخات الرصاص صدورهم
واستقبلوا سيل اللهب .
كان النشيد يصارع الطلقات في شمس
الظهيرة
يستثير الرمل
يمنح للحجارة شكلها السحري
يعطي للهتاف مجاله الكوني
يجمع ما تناثر من شظايا الفكر
أغنية تفيض على الرمال ،
تواجه الطلقات

* * *

ثمة امرأة

- كنت ارقبها -

تتأمل خاتمها الذهبي

وتقرأ في سفرها قصص العشق

تضحك للطير حين يظللها بجناحيه

ترسم في صفحة العشب نقاشة وقمر .

* * *

ثمة امرأة،

تتبوأ مقعدها الخشبي

وتمشط أهدابها في المرايا

- ما الذي يترأى لها في الحديقة؟

قلت : أحت الخطأ نحوها

وتقدمت،

لكنني عدت منكسرا مثل غيمة صيف

وتملكني الخوف

حين سمعت صدى الصوت يأتي

ورأيتهما ..

.....

.....

كانت الشمس ترسو بمينائها

وتواريت في الظل .

* * * * *

أبو العلاء يرفض أن يموت

فوق الثرى يموت واقفا أبو العلاء

وتمطر السماء ..

ترش فوق الجثة المنتصبه

تلجا وزهرا ذابلا

وومضة مرتعبة ..

* *

* * *

يتسابق الشهداء ،

تلك رصاصة في الرأس تهوي

تحمل البشرى لأجيال العرب .

لم يرحل الشهداء

لكن انتفاضتهم - على مر السنين -

ستتقد الفكر الفلسطيني

من نار الخطب .

لم يرحل الشهداء

بل دمهم على الرمضاء

شعب قد توحد وانتصب .

لم يرحل الشهداء

بل أضفوا على العصر الحياة

وسجلوا تاريخنا المنسي

في رمل النقب .

* * * * *

ثمة امرأة في الحديقة

ثمة امرأة في الحديقة ،

ثمة وجه جميل كشمس الصباح

وعينان تنتسبان إلى البحر،

غادر سرب العصافير

وهي جالسة حول نافورة الماء،

(تشعل سيجارة)

تتأمل غصنا من النور

بين خلايا الشجر .

- كنت ارقبها -

وهي تقضي على الورود

رائحة من شذاها

وتحرر ضحكتها من إيسار الضجر .

فوق الثرى يظل صامداً أبو العلاء /

يخاطب العنقاء

" أيتها العنقاء

يا رعشة الأوراق والمساء ،

ها إنني وحدي بلا زاد وماء

قلبي معلق على الطريق ..

يغوص فيه الدود ،

يزدريه موته المحيق

ها إنني في دكنة الغمار لا أفيق

ولن أفيق ..

ما دمت يا عنقاء طائراً بلا جناح

تهب فوق وجهه المهشم ، الرياح

ما دمت يا عنقاء ..

فارغة اليدين والأهواء

قصيدة تبكي بلا دموع

شجيرة مقصوصة الفروع

تحلم بالربيع ..

ما دمت طفلاً ضائعاً يصيح /

قتيلة تبحث عن ضريح

تناشد الغزاة ..

والليل والطغاة ..

فأين يا رباه ؟

أبحث عن جزائر الحياة

* *

فوق الثرى يسقط جائماً أبو العلاء

مكبلاً بالبور والشقاء

والذل والجفاء

لكنه ما مات ..

أبدأ ما مات ..

وإنما ليستعيد كره

وليكمل المشوار

وليقطع الأسلاك داخل الحصار ..

* * * * *

الطفل الذي هبط إلى العالم السفلي

البرد والإعصار والألم العتيق /

ونحيب طفل في العراء

ذبلت أمتنيه الفتية مذ رماه الليل مهزوماً

وحيد

يصبو مع الآهات للأفق البعيد ..

عيناه ترتجفان /

والجوع انبرى كالسيف في وسط الطريق

والموت شاخ على البريق ..

وطلائع الحزن المرير بدت من الكهف

العميق

تجتاح زهر السهل ،

تقلعه / وتمتص الرحيق

ويطل وجه الخوف من أرض النجوم ..

والعالم السفلي يرقد في الجحيم

متخضباً بالدم / منبوذاً غريق

ونحيب طفل في العراء

سهران ، تعصره الدموع ، يذيبه برد الشتاء

سهران ، تشربه أعاصير الفناء

سهران ، جف الضرع يا طفل الشقاء

البحر يهدر والعواصف أشرعت أبوابها

والليل / أدجى الليل في كبد السماء

وتعود يا طفل الشقاء ..

تعود ترسم دربك المدهون بالجوع القديم

تموت مهزولاً رميم ..

جنت الأمانى البائسات وعج قلبك بالهموم
ماذا تروم ؟

العالم السفلي يرقد في الجحيم
متناقل الخطوات ، أضناه الوجوم
ماذا تروم ؟

الشمس تشرع في المغيب ،
وأنت مختلج الفؤاد ، تدق أبواب المحال
وتفيض بالأحزان يا طفل المحال
أبدأ تعود مع البكاء بلا ظلال
أبدأ تعود بلا ظلال ..
أبدأ تموت بلا خيال ..
سأماً تقلبه الرياح /
ويكتوي خلف الليال
ماذا تروم ؟

الليل غدار أليم ..
والبرد والإعصار والجوع القديم
وصدى المجازر فوق رأس الفجر يسقط
كالرجوم

وأنا أراك على حنادسة تعوم
أبدأ أراك على حنادسة تعوم
عيناك غارقتان بالدمع الثقيل
ورحيل صوتك ما يزال
يشق درب المستحيل ..

* * * * *

هذا البحث البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح (دراسة لغوية)

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين ، سيدنا محمد الصادق الأمين ، وعلى آله وصحبه الغر الميامين ، ومن سار على هديه واقتفى أثره إلى يوم الدين ، وبعد ...

لقد تنبه بعض اللغويين القدماء إلى دلالة الأصوات اللغوية ، وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة ، حيث استطاعوا أن يفرقوا بين الكلمات المتشابهة في المعنى لمجرد اختلاف صوت واحد منها ، إلا أن هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص من خلال مخارج أصواتها وصفاتها ومقاطعها الصوتية والنبر عليها .

سبب اختيار الدراسة :

وقد جاءت هذه الدراسة ساعية لتحقيق الوصول إلى دلالات مختلفة باختلاف النظام الصوتي وبنيته ، إذ باتت تحولات البنى الصوتية وأشكالها وتواليها من أهم العوامل التي تشكل الدلالة ، وتوجه فاعلية الخطاب الشعري المعاصر ، حيث تتمازج الأصوات في إطار نظام صوتي خاص ؛ لتشكل ألفاظاً ترتبط بسياقها الشعري ؛ لتعبر بذلك عن تجربة الشاعر ، خاصة وأن لكل تجربة نظاماً صوتياً خاصاً يتناسب مع الغرض الشعري .

أما الشاعر فقد وقع عليه الاختيار للأسباب التالية :

١- أنه يعد من أبرز الشعراء المعاصرين في الأراضي المحتلة .
٢- أنه تميز بخصوصية عميقة وتجربة مختلفة عن كثير من أقرانه ، وذلك بحكم نشأته القروية ، وتجربته الطويلة في سجون الاحتلال ، الأمر الذي انعكس على إيقاعه الصوتي .

٣- أنه لم يدرس من قبل دراسة علمية متكاملة ، خاصة من الجانب الصوتي .

أهداف الدراسة :

- ١ - دراسة تاريخ العلاقة بين اللفظ ومدلوله ، والموازنة بين آراء العلماء المختلفة .
- ٢ - دراسة النظام الصوتي التي تتألف منه اللغة العربية ، والدلالة المستوحاة من ذلك النظام .
- ٣ - الوقوف على البنية الصوتية في شعر عبد الناصر صالح ، من حيث الأصوات والمقاطع والنبير ، وما توحى هذه البنية من دلالات مختلفة باختلاف الغرض الشعري .

الصعوبات التي واجهت الدراسة :

لقد تمثلت الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة في الوضع الأمني المضطرب ، والذي ينعكس بدوره على الوضع الاقتصادي ، ما يؤثر على طلاب العلم بالدرجة الأولى ، هذا إضافة إلى قلة المراجع المتواجدة في مكتبات القطاع ، وتعذر السفر إلى خارج القطاع .

خطة الدراسة :

لقد افتتحت هذه الدراسة بتمهيد درست خلاله آراء العلماء القدماء والمحدثين حول علاقة اللفظ بمدلوله ، ثم جاء الفصل الأول ليتناول النظام الصوتي العربي من حيث الأصوات اللينة والأصوات الصامتة والمقاطع الصوتية والنسيج المقطعي والنبير والتنغيم ، وقد سعت الدراسة إلى إبراز الدلالة المستوحاة من ذلك النظام .

أما الفصل الثاني فقد كان لدراسة شعر عبد الناصر صالح من الجانب الصوتي ، وذلك بغرض استيعاب الدلالة من ذلك النظام ، واختتمت الدراسة بالنتائج والتوصيات التي أدركها الباحث أهميتها للدارسين من بعده .

منهج الدراسة :

لقد اقتضت هذه الدراسة السير وفق المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي ، وذلك لاستعراض آراء الفلاسفة والعلماء حول قضية ربط اللفظ بمدلوله ، منذ عصر الفلاسفة اليونان وحتى عصرنا الحالي ، ومن ثم وصف النظام الصوتي وتحليل القصائد من الجانب الصوتي بغرض الوقوف على الدلالات المستوحاة من ذلك النظام .

Difficulties of Study:

Difficulties are represented in the upside down security situation which reflects on the economic situation, a matter which affects mainly the students. In addition, the scarcity of available references in the libraries of Gaza strip and the difficulties of traveling abroad.

The Approach of Study.

This study adopts two methods: historical and descriptive and analytical approaches to shed the light on the opinions of scientists and philosophers on the issue of connecting the pronunciation with its semantics since the age of Greek philosophers and till the current age. Then, describing the voice system and analyzing the poems regarding the voice side in order to consider the deduced semantics of that system.

Study Plan:

This study is inaugurated with preamble through which I study the opinions of modern and ancient scientists on the relation between the pronunciation and its semantics. The first chapter deals with Arab voice system concerning voiced and voiceless, stress, syllabic weaving, stress and intonation. The study aims at showing the deduced semantics of that system. The second chapter deals with studying the poetry of Abdul Nasser Saleh concerning the voice side in order to deduce the semantics from that system. The study ends with **important** findings and recommendations.

Difficulties of Study:

Difficulties are represented in the upside down security situation which reflects on the economic situation, a matter which affects mainly the students. In addition, the scarcity of available references in the libraries of Gaza strip and the difficulties of traveling abroad.

The Approach of Study.

This study adopts two methods: historical and descriptive and analytical approaches to shed the light on the opinions of scientists and philosophers on the issue of connecting the pronunciation with its semantics since the age of Greek philosophers and till the current age. Then, describing the voice system and analyzing the poems regarding the voice side in order to consider the deducted semantics of that system.

Study Plan:

This study is inaugurated with preamble through which I study the opinions of modern and ancient scientists on the relation between the pronunciation and its semantics. The first chapter deals with Arab voice system concerning voiced and voiceless, stress, syllabic weaving, stress and intonation. The study aims at showing the deduced semantics of that system. The second chapter deals with studying the poetry of Abdul Nasser Saleh concerning the voice side in order to deduce the semantics from that system. The study ends with important findings and recommendations.

The Sound Pattern and its Semantic in the poetry of

Abdul Naser Saleh

(Linguistic Study)

Some ancient linguists paid attention to the semantics of linguistics sounds, throughout its connection with the one word. They differentiate between the similar words in the meaning due to the difference of just one voice. However, this semantics has not reached the level of analyzing the texts through their voice articulators, adjectives and voice syllables and stress.

The reason of study selection:

This study aims at achieving different semantics in relation to the variation of voice system and its structure, because the variation of voice structure and its forms are the most important factors that constitute the semantics, and direct the efficiency of modern poetic speech, where the voices are harmonized in special voice system framework to form articulators that connected with their poetic context to express the poet experience mainly each experience has special voice system-that fits with the poetic purpose.

The poet IS selected for the following reasons:

1. He is considered one of the prominent modern poets in the occupied territories. He is distinguished by deep privacy and different experience from other poets due to his Bedouin origin and upbringing and his long experience in the prisons of occupation. A matter which leads to reflection on the voice side.
3. He has never studied a complete scientific study mainly the voice side.

Aims of Study:

1. Studying the history of relation between the pronunciation and its semantics and comparing between the different opinions of scientists.
2. Studying the voice system of which the Arab language is composed of and the deductive semantics of that system.
3. Studying and considering the voice structure of the poetry of Abdul Nasser Saleh concerning voices, syllables and stress, at the same time shedding the light on the different connotations and semantics of this structure in accordance with the poetic purpose.