# "الاتّساق الصوتيّ وأثره في بُنية النّص الشعريّ
# دراسة تطبيقيّة"

**م. د حسن كزار جادر**
**رئيس قسم علوم القرآن والحديث**
**كلية الإمام الكاظم(ع) قسم علوم القرآن والحديث**
Dr.Hassankzar@alkadhum-col.edu.iq

**(مُلَخَّصُ البَحث)**

ينشغل هذا البحث باللسانيات النصية في منحاه العام، ويختار معيار الاتّساق الصوتيّ في بعده الخاصّ، كجزء من تلك اللسانيات يتقصّده في منواله البحثي، ليكشف اثر هذا المعيار في تحقيق النصيّة مشاركا المعايير الاخرى في نظرية (بوجراند)، وشجع على اختياره قلة البحث فيه في ميدان اللسانيات النّصية، ويحاول البحث ان يكون تطبيقيا في مجمله، لذا يتفسح في النص الشعري في صوره المتعددة، هدفا منه في اعطاء تمثيل واضح لمساهمته في نصية الجنس الشعري، ولتحقيق هذا ينطلق البحث في تمهيد ومبحثين وخاتمة، يتكفل التمهيد بإيضاح دور الاتساق الصوتي في النّص، ويتفحّص المبحث الاول أدوات الاتساق في عرض موجز هادف، ويستعرض الثاني في تحليله التطبيقي دور هذه الادوات في تحقيق النصية في الاجناس الشعرية المتنوعة، ويصل الى نتائجه التي تُثبت أهمية وسائل الاتساق الصوتي وأثرها الفاعل في خلق بنية نصيّة متناسقة ومترابطة.

**الكلمات المفتاحية: (الاتّساق، الصوتيّ، النصّ، الشعريّ)**

**التمهيد: في مدار اللسانيات النّصيّة والاتّساق.**

لقد مثّل ظهور علم النّص تحولا كبيرًا في الدّرس اللغويّ الحديث، بما حمل معه من مسوغات علميّة ساعدت في العبور الى الضفة الاخرى، التي كانت مهملة أو معطَّلة، وبهذا تجاوز علم النَّص القراءة التقليدية التي كانت ترتكز على الجُمْلة الى النّص، لفتح آفاق جديدةٍ تنظرُ إلى بنيةِ النصِ وإلى التداول والتلقي والتواصل في الخطاب اللسانيّ.

ومن هذا الظهور بدأت اللسانيات النّصيّة تنمو وتتعالى في نموها، سعيا لإشغال المساحات اللغوية الأخرى، لأجل استثمارها وتوليد فهم جديد يحملُ معه وعيًّا بكل هذا الآتي ويطبقه على لغتِه وَنصوصها، التي غدت على جانب كبير من الأهمية في هذا العصر لأنها أداة الفكر والتأثير، وبها تزدهرُ الأممِ وَالحضارات.

وكانت للمعايير التي أسسها( دي بوجراند) الأثر الكبير في اكتمال هذا العلم ودَرْجَهِ ضمن المناهج اللسانيّة المهمة، التي أخذت على عاتقِها دراسة اللُّغة بوصفها هدفًا رئيسًا لتلك المناهج، ويأتي الاتّساق النصيّ كإحدى المحاور المهمة التي اعتمدها (بوجراند) في معاييره وعدّها المعيّار الأول لكشف الترابط النصيّ في نصوص اللُّغة، وقد شكّل الاتّساق الصوتيّ أوّل الفروع الشاخصة في هذا المعيار، إذ ينظمُ إليه الاتّساق المعجميّ والنحويّ، وَينطلق النص من خلال المسارات الثلاثة نحو بنية نصيّة متكاملة تضع أمام القارئ نصاً متسقًا ، وتوجِد ترابطًا في جميع متوالياته الجُمليّة.

وكانت للسانين العرب مشاركة ملحوظة في هذا الفرع نظرًا للمهاد الذي وفرته البلاغة العربية لهم، إضافة إلى رؤى لسانية حديثة مشفوعة بتذوقٍ للنظرية الوافدة.

وقد كان لعلم العروض العربيّ إسهامات وافرة في الكشف عن أنواع الروابط الصوتيّة في النّصوص العربيّة ، مثل: الوزن والقافية والسجع والجناس والتنغيم، وهذه العناصر لا تظهر إلا في المنطوق على وجه الخصوص، ولها فاعلية كبيرة في إقناع المتلقي ووضوح الرسالة (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١١٧) فضلا عن دورها الكبير في اتّساق النصّ، فهي تشكل إحدى معاييره الفاعلة في عملية الاتّساق الشكليّ ؛ لأنَّها تسهم في استقرار النصّ ، وترابطِه عبرَ استمرارية الوقائع، وتشارك أيضًا في بيان البعد الوظيفي لأدوات الاتساق (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ٧٩-٨١) .

إنَّ المشاركة الغربية لم تكن ذات فاعلية في الكشف عن أثر الصوت في بينة النص، لذا حاول الباحثون العرب بما لديهم من رؤى لسانية حديثة مقرونة بالموروث البلاغي العربي بالبحث عن أثر الصوت في اتساق النص، وقد أشاروا إلى مجموعة وسائل صوتية لها حضور واضح في اتساق النصيّة.

لذا يأتي هذا البحث مهتماً بهذا المجال اللسانيّ ، ومتخذًا من الشعر أنموذجا تطبيقيًا؛ لمعرفة أدوات تحققه ووسائلها في هذه النصوص، وكان الأنموذج متعددا وشمولياً من القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، بما يضمن بحثاً في كل الاجناس الشعريّة المعاصرة، وقد أخترنا شاعرا واحدا نظرا لأنَّه ينماز بلغة شعرية متصدرة حداثياً، ولموهبته الفائقة في كتابة كل الاجناس الشعريّة ، بما يضع أمامنا كشفاً لأهمية الاتّساق الصوتيّ و أثره في بنية النصّ الشعريّ وتكوينه، لذا فإنّ هذا الاقتصار والتحديد كان مقصودا أيضا، باعتبار أنّ المبدع واحد، وما هذه

النصوص المتعددة من جهة التّشكيل الادبيّ والموحّدة من جهة المُنشئ الا تمثلات لحضور الاتّساق الصوتيّ.

**المبحث الاول: الصوت في دائرة لسانيات النص**

تعدّ لسانيات النص من فروع اللسانيات التي تُعنى بدراسة مميزات النص من حيث حدّه وتماسكه ومحتواه الإبلاغيّ التواصليّ، وتحتل مسألة النصيّة مكانة مهمة في البحث اللِّسانيّ لأنها تجري على تحديد الكيفيات التي ينسجم بها النص (ينظر: مداس، ٢٠٠٩، ص٣).

وقد ظهرت النّصيّة تأريخيا في ثمانينيات القرن العشرين، معتمدة على قناعة: أنَّ الكيان اللغويّ المتعدد المستويات لا بدّ أن يكونَ هو النص (ينظر: أبو زيد، ٢٠١٠، ص٢٦). بوجراند عرّف النصّ بأنَّه: حدث تواصليّ يلزم لكونه نصًا أن تتوافرَ لهُ سبعة معايير هي: الاتساق، والانسجام، والقصديّة، والمقبوليّة، والمقاميّة، والتناصّ، والإعلاميّة، ولكل هذه المعايير وسائل يمكن أن تتحقق من خلالها (ينظر: الفقي، ٢٠٠٣، ص ٣٣).

والمراقب لجهود العلماء الغربيين في لسانيات النص يجد أنَّهم قلّما تكلموا عن عناصر صوتية موجودة في لغتنا العربيّة باعتبار العناصر الصوتيّة إحدى وسائل الارتباط المهمة والتي تشارك الوسائل في المعايير السبعة التي ذكرها بوجراند (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١١٦).

بوجراند توقف أمام مصطلح التنغيم واعتبره من المحاور الصوتيّة الرئيّسة في اتساق النص، وعدّد أنواع، فأوضح التنغيم الصاعد وَالتنغيم الهابط وَالتنغيم الصاعد الهابط، ويبدو أنَّ السبب في ذلك هو أن العناصر الصوتيّة التي ضمّها البديع في اللغة العربيّة مقصورة على لغتنا (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١١٦، ١١٧)، لذا اتسمت الإشارة إلى أثر الصوت في لسانيات النص بكونها ضئيلة وعابرة، فقد ذكروا وسائل شكلية تؤدي إلى ترابط النص (ينظر: محمّد، ٢٠٠٩، ص ١٢٥).

ويمكن لنا هنا سرد وسائل الاتّساق الصوتيّ وكما يأتي:

**أولاً: التكرار:**

يعدّ التكرار من عناصر الاتّساق، فقاعدة التكرار الخطابية تستدعي الاستمراريّة في الكلام بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على الوصف، وهو يزيد الايضاح والتوكيد على المستوى المعجميّ (ينظر: بوقرة، ٢٠٠٩، ص ١٠٠)، أمَّا على المستوى الصوتيّ، فيظهر أثرهُ في تعود الأذن على

صوت ثُمَّ تتحول إلى غيره وترغبُ في العودة إلى الصوت الاول؛ لأنَّها تتبع الوقوف المثاليّ للحروف (ينظر: مداس، ٢٠٠٩، ص ٢٢٥).

إنَّ التكرار في الايقاع غير التشاكل في اللغة، وإن كانت المادة واحدة وكلاهما لعب على المعنى اللغويّ والموسيقى الشعرية معًا، على اعتبار أنَّ البنية الصوتية وزن يجمع في مقاطعه وتفعيلاته اللغة والموسيقى، وأداء يبعث التأويل بين المسموع كصوت والدلالة التي يؤديها (ينظر: مداس، ٢٠٠٩، ص ٢٢٢).

والمهم في التكرار هذا التشاكل اللغويّ الصوتيّ الذي يلفت الانتباه وهنا يبرز دور الموسيقى في بنية النص الشعريّ وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها (ينظر: السد، نور الدين، د.ت، ص ٩٦).

**ثانيا: الجناس:**

يُعرَّف الجناس بأنَّه تشابه كلمتين في اللفظ، ومنه التام والناقص، والفرق بينه وبين التكرار هو أن التكرار يقع في اللفظ نفسه فقط، أما الجناس فيقع في اللفظ ومشتقاته، ويقع في غير ذلك، كما في الجناس الناقص الذي يظهر الكلمات المتجانسة بشكل أوضح (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١١٩).

وهو يحقق في النص دعمًا للعنصر الذي يدعم بدوره الجانب الدلالي للإطار الاكبر، فهو يذكر الكلمات المرتبطة بالمعاني المحورية من خلاله، ويصبح الأمر أكثر وضوحًا إذا كانت ثمة علاقة دلالية بين هذه الكلمات توازي العمل الصوتيّ، مع العمل الدلاليّ في ظل وجود عناصر نحويّة شاملة لها، وهذا يعني أنها شبكة عمل مشتركة تتعاون في تحقيق فكرة الكاتب أو غرضه (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص١٢٠).

إنَّ الجناس يدقق في إبراز بعض الكلمات المهمة مما يعطي تركيزا لوضوح معانٍ معينة يرغب الكاتب في تكثيف تواجدها دلاليًا (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ١١٩).

**ثالثا: الوزن والقافية:**

يؤدي الوزن والقافية دوراً مهماً في اكتمال الجانب الصوتيّ لمفهوم الاتّساق، لأنَّهما عناصر صوتيّة تقارب بين كلمات النص على أساس مبدأ المشابهة أو الوحدة الإيقاعية، وليس لهما أساس نحويّ أو معجميّ، ويشكل هذان العنصران المختصان بالشعر مع العناصر الأخرى المختصة بالنثر الجانب الصوتي للاتّساق (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١٢٠، ١٢١).

وبما إنَّ الوزن يرتبط بالدلالة اللغويّة، فهو ليس مجرد صوت بل هو صوت المعنى، إلى جانب القافية التي تحمل دلالات صوتيّة وموسيقيّة لها علاقات

بدلالات النص الشعريّ الأخرى في إحداث الأثر الفني، فهي تحقق خاصية الرفض والثورة (ينظر: مداس، ٢٠٠٩، ص٢٠٩، ٢١٦).

وعناصر الاتّساق الصوتيّ تشعر المتلقي بتماسك النص وترابطه لحظة أدائه، فالمتلقي يستهويه البعد الموسيقي للغة خصوصًا إذا كان الأداء الصوتيّ للنص يسير على نمط إيقاعيّ منتظم، ومن جانب آخر يساهم هذا الانتظام الصوتي . بماله من بُعد تأثيري . في إعادة التوازن للكاتب والقارئ معًا في لحظ تلبية حاجات عاطفية وذهنية (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١٢١).

والخاصية التي يمتلكها الوزن هيّ أنّه يقدم التراكيب اللغويّة في قالب جديد يعتمد على وجود إيقاع منتظم يسيطر به على القارئ فيدفعه إلى مواصلة القراءة، وهو عنصر تكميليّ من جهة القواعد النحويّة والصرفيّة والمعجميّة والدلاليّة، فهو أساسي جوهري بالنظر إلى مفاهيم القصد والقبول بما يتركه من آثار يقصد الكاتب لها قصدًا بما يكشف عن تلك الأبعاد الوظيفيّة الخاصة بالوزن، فيتوجه إليها توجهًا محددًا (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١٢٢).

أمَّا القافية فهي توحّد الكلمات في وحدة من نوع خاص ويتوقف عندها انسياب الإيقاع الصوتي للوزن، فتعدّ عنصر الثبات الذي يحمل دائما أهمية تأثيرية خاصة في المستمع، والقافية بذلك تضع القارئ في حالة نفسية معينة، وتجعله يدرك معاني كلماتها المتوالية، والتي تُعدّ كلّها مُتصلة بالغرض الرئيس للرسالة (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص ١٢٢).

وتوصف القافية بالإيقاع الرأسي في الشعر، وربما اجتمع الإيقاعان الرأسي والأفقي في نص واحد ليقدم شكلاً مكتملاً للإيقاع الصوتي (ينظر: فرج، ٢٠٠٧، ص١٢٤).

**رابعا: النبر والتنغيم:**

إنَّ النبر والتنغيم من أهم الفونيمات فوق المقطعية، التي لا بدّ من أخذهما بعين الحسبان في تحليل المنطوق (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص٤٣٢) ، ويُعرَّف النبر بأنَّه : عملية صوتيّة تمكن من إبراز وحدة صوتية فتتميزها عن غيرها من الوحدات المماثلة ، ولذلك فأنَّ المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيًا ، وهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمقطع ، ويختلف باختلاف اللغات بل باختلاف اللهجات، فبعض اللغات لها قواعد معينة من النبر، ومنها اللغة العربية (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص ٤٣٥، ٤٣٦)، وهو عند اللسانيين سمة فارقة بين نوعين من اللغات هما اللغة النبرية واللغات الغريزية (ينظر: بوقرة، ٢٠٠٩، ص ١٤٠) .

والنبر في العربية نوعان: التأكيدي والتقريري، ولا يمكن معرفتهما إلا بالنظر إلى السياق اللغويّ وسياق الحال، والنوع التأكيدي أشهر أنواع النبر لكون وظيفته تتجلى في تمييز دلالة المنطوقات، كما يقترن أحيانًا بظاهرة التقديم والتأخير بين عناصر الجملة في اللغة العربية (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص ٤٣٦، ٤٣٧).

ويرى جاكبسون أنَّ استغلال الفوارق الصوتية يؤدي للوصول إلى القدرة التعبيرية للقول الانفعالي، وأنَّ للطاقة التعبيرية للأصوات دورًا مهمًا في إدخال تعديلات مهمة على الكلمات والأنظمة السياقيّة والموسيقيّة (ينظر: بوقرة، ٢٠٠٩، ص ١١١).

أمّا التنغيم: فهو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقيّة أو الإيقاعات في حدث كلامي معين، ويرتبط بدرجة الصوت بخلاف النبر الذي يرتبط بقوة الصوت وعلوه، واللغات تختلف في استعمال التنغيم، فأثره في الانجليزية لا يظهر إلا في العبارة والجملة، وللتنغيم دور في اختلاف معنى الجملة، واللغة العربية مثل الانجليزيّة في ذلك. ينقسم التنغيم من حيث الثبات والتغيير إلى (ينظر: عبد الكريم، جمعان، ٢٠٠٨: ٤٣٨).

١. النغمة المستوية وهي ثابتة.
٢. النغمة الصاعدة إذا اتجهت صعودًا.
٣. النغمة النازلة إذا اتجهت نزولاً.
٤. النغمة الصاعدة النازلة إذا اتجهت صعودًا ثم اتجهت نزولاً.

وللتنغيم في اللغة العربية المنطوقة دور كبير في تحديد بعض المعاني الفعليّة والانفعاليّة، كالإخبار في التنغيم النازل، والاستغراب أو الاستفهام في التنغيم الصاعد، والاستدراك في التنغيم النازل والصاعد، وله وظائف نحوية فهو يستجلي المعاني الخبريّة والاستفهاميّة، ويؤدي إلى إيضاح المعنى الدلالي (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص٤٣٨).

إنَّ أهمية النبر والتنغيم في دراسات علم اللغة النصيّ ، تأتي من وجوب النظر إلى النص بوصفه وحدة صوتيّة مكتملة أو بعبارة أخرى (وحدة نغمية)، كتلك الوحدة النغمية التي يُسيّرها (المايسترو) في (الأوركسترا) ، ويمكن أن يُسمى توالي النغمات في النص بالإيقاع النصيّ، حيث يُقسّم نطق الكلمات إلى وحدات زمنية متساوية أو قريبة من التساوي ، فإذا انهيت كلّ مجموعة بنبرة صوتية متشابهة مع ما يسبقها ، وما يتلوها ، يصبح الكلام ذا تردد نغمي متتالٍ أي إيقاعي ، ومع أنَّ الايقاع غالبًا ما يقع في الالقاء المفتعل وليس في إلقاء الكلام العفويّ ، إلا أنَّ بعض المتحدثين

لا يخلو كلامهم من الاهتمام بالإيقاع حتى في أثناء عفويته (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ٤٣٩، ٤٤٠).

ويرى (فان دايك) أنَّ وصف النصوص صوتيًا لا يزال في بداياته، ويلفت النظر إلى أنَّهُ يجب أن يُعنى بتحليل اتساق الأصوات، وبالنبر وبالنغمة، فكثيرًا ما يختلف الاتّساق الصوتيّ في الجمل البسيطة عنه في الجمل المعقدة المرتبطة ببعض حروف العطف، وقل مثل ذلك في النبر والنغمة، علمًا أنَّ المميزات الصرفيّة الصوتيّة للنصوص تُعدّ في معظم الأحيان تعبيرًا عن العلاقات الدلالية التحتيّة (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص٤٤٠).

ويمثل التنغيم المصحوب بالنبر في أواخر الجمل مكونًا من مكونات التماسك الشكليّ عند (روبرت دي بوجراند)، و(لفنجانج دريسلر) ولكنهما يعدانه نظامًا ثانويًا في إطار التماسك الشكليّ ، وعلى الرغم من ذلك فهما يربطانه بمعايير النصيّة ربطًا قويًا ، فلا يقتصر دور التنغيم على أنَّهُ يَصل نصوص السطح المنطوق بعضها ببعض ، بل هو يُفيدنا أيضًا في تعيين الوصل بين المفاهيم والعلاقات ضمن عالم النص ، وكذلك بين عالم النص والمعرفة القبلية المشتركة (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص٤٤٠، ٤٤١).

**خامسا: الوقف:**

يُعرَّف الوقف بأنَّهُ : قَطعُ الكلمة عمّا بعدها، أي أن تسكت على آخرها قاصدًا مختارًا لذلك ؛ لجعلها آخر الكلام سواء كان بعدها كلمة أو كانت آخر الكلام ، وللوقف عند علماء العرب القدماء وجوه مختلفة ، منها الوقف بالإسكان وهو الشائع، فالوقف هو فاصل زمني قصير جدًا يخلو من التلفظ ، وهو أطول عادة من الفاصل الزمنيّ الذي يكون في أثناء وصل الكلام ، ويظهر في علم اللغة الحديث مصطلح المفصل ، وهو من الفونيمات فوق التركيبيّة ويُعرَّف : بكونه سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلاميّ بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر ، وله وظائف عامة تتجلى فيما يأتي (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص٤٢٢، ٤٣٢):

١. وظيفة فسيولوجية تسمح للمتكلم بأن يتنفس.
٢. وظيفة معرفية تسمح للمتكلم بأن يخطط للأمام.
٣. وظيفة اتصالية تسمح للمتكلم بأن يبلغ بالإشارة حدودًا معينة في مجرى الكلام إلى المستمع.

ومن حيث علاقة الوقف ببنية النص فإن الوقف جزء لا ينفصل من بنية أي نص لغوي، ويصبح في بعض حالاته فونيمًا فوق تركيبي، ولكنّه يؤدي دورًا في الترابط فهو فصل كوصل، أو فك كارتباط؛ ذلك أنَّ الوقف في انتهاء كلّ عبارة أو حتى بين العبارات يميّز بين حدود مفترضة لدى المتكلم عند معانٍ أو مقاصد معينة؛ تجعل النص مُتصلاً في نهايته في معناه أو مقصده الكليّ ولو أُخلّ ببعض قواعد الوقف لأفضى ذلك إلى اختلال في المقصود الكليّ للنص، وأدّى إلى إضعاف تماسكه الدلالي (ينظر: عبد الكريم، ٢٠٠٨، ص ٤٢٣).

وتنقسم الوقفات في ضوء مدة الاستغراق الزمني عند كل من براون ويول على ثلاثة أقسام:

١. الوقفات المطولة: وهي وقفات مطولة تمتد من ٣،٢ ثانية إلى ١٦ ثانية.
٢. الوقفات الطويلة: وتتراوح مدتها ما بين ١،٠ ثانية إلى ١،٩ ثانية.
٣. الوقفات القصيرة: قد تتراوح ما بين (١،٠) ثانية إلى (٠,٦٠).

ولكل هذه الوقفات رموز، فيرمز للأولى بـ (++) والثانية (+) والثالثة (-).

**المبحث الثاني: الاتّساق الصوتيّ في النّص الشعريّ**

لا يخلو أيّ نصّ أدبيّ نثريّ أو شعريّ من وسائل الاتساق الصوتيّ، إذ لا يمكن للنص أن يتكون بمعزل عن هذه الوسائل، فهي جزء من كيانه المتعدد، وبذلك يشارك الصوت في مدّ النص بروابط صوتيّة تتشارك مع الروابط الاخرى على المستوى المعجميّ والمستوى النحويّ، ليحقق النص النصيّة التي تحدث عنها ووصفها علماء لغة النص.

لذا سيكون مدار هذا المبحث هو تحليل الاجناس الشعرية، والبحث عن الوسائل الصوتيّة التي لعبت دورًا مهمًا في جعل النص متسقًا صوتيًا.

**١- القصيدة العموديّة.**

وقصيدة العمود عند شاعر الانموذج امتازت بميزات جعلتها تختلف عن المعهود، إذ اعتمدت على التكثيف والرؤية في بنيتها الشعرية، فجاءت تحمل صور مكثفة على المستوى الدلاليّ والفنيّ. ومن مميزاتها الاخرى ميلها الى بناء شعري يعتمد على تقنية الرمز في مساحة شعريّة قصيرة تفضي إلى مساحة دلاليّة كبيرة، وهي التقنيات الحديثة التي ساعدت الشعراء ووفرت لهم اجواء مناسبة في تشكيل شعري جديد قديم يضج بالرمز المعبّر عن المعاني المضمرة تحته. وسنتناول هنا تحليل قصيدة (رباعية التيه) لنقف على الانماط الإجرائية في الاتّساق الصوتيّ في القصيدة العموديّة.

- **رباعية التيه (معن، ٢٠١٠، ص ٨٩):**

**ولقد مشيتُ، وما علمتُ بأنّني**

**أمشي ودربي يقتفي آثاري**

**أمشي ولكن لا أرَى لي خطوةً**

**أمشي يمينًا وهو محضُ يسارِ**

**قدماي لا أدري تسيرُ أم التي**

**تخطو يداي وتهتدي بمساري**

**ضاعَ الطريقُ أم التـــي**

**ضاعت خطاي ولفّها مشواري**

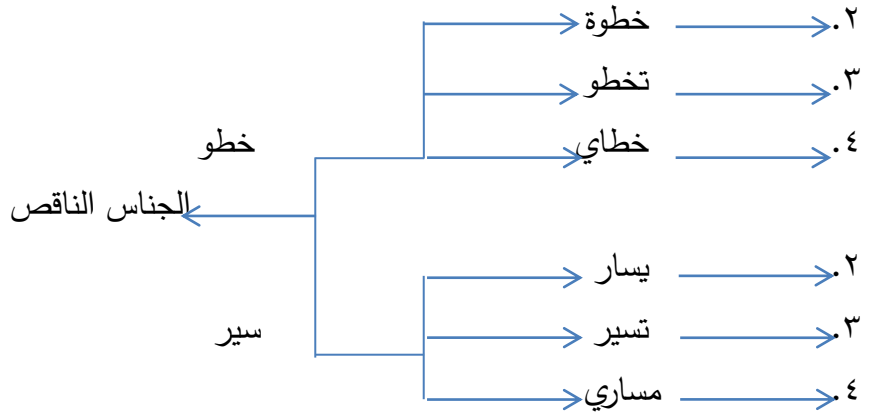
جاء النص (القصيدة) رباعية التيه كنتيجة حتمية لكلّ من ثنائية الإفضاء وثلاثيّة التحول السابقتين، والشاعر قد وفّر في هذه النصوص نمط ارتباط متكرر ولافت ، وهو الربط بين العنوان وعدد الأبيات ، وهنا في رباعية التيه التي كانت ختامًا للعددية التي رسمها الشاعر عبر هذه النصوص المخصوصة الارتباط، تفضي إلى نهاية المطاف الذي ارتبط بالمشي والمسير ولكن من خلال تحول معقد تفصح عنه تفاصيل النص ، فالشاعر يمشي ولا يعلم أن دربه يتبع آثاره وهي رؤية معكوسة أفضت لها وأوجدتها المعطيات المعكوسة، ثم يمشي ولا يرى له أي خطوة وهي مرحلة هلاميّة العلامة ،فالطريق ليس في مسار الشاعر إنَّه في الجانب الآخر وهي مفارقة أخرى من مفارقات النص ، وفي البيت الثالث تصل رؤية الشاعر في مسيرته إلى عقدة صاعدة وهي مرحلة التيه ، وبالوصول إلى نهاية الرباعية يكون الضياع كاملاً للثلاثة الشاعر والطريق والخطى وهذه قمة متاهة المنشئ.

توزعت عوامل الاتّساق الصوتيّ في أجزاء النص، وكانت حاضرة بوضوح لتمدّه بهذا الاتّساق، فنرى أنَّ التكرار الذي جاء في القصيدة واضحًا، إذ نلاحظ تكرار ألفاظ بعينها بما شكّل إيقاعًا وجرسًا صوتيًّا يدور في ثنايا النص، ينطلق ثُمَّ يعود هذا الصوت تسمعه الأذن وتهوى العودة إليه لمتابعة مسارات النص عبر هذا الجرس اللفظي.

**مشيت ← أمشي ← في البيت الاول**

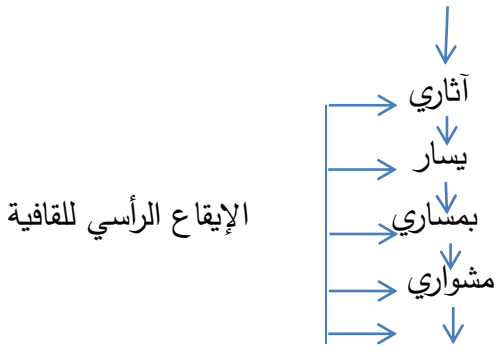
**أمشي ← أمشي ← في البيت الثاني**

إضافة إلى أثر الجناس الناقص الذي تضمنه النص وهو تقارب هذا الجرس الذي خلق مساحات متتابعة في سطح النص ليظهر الكلمات المُتجانسة بشكل أوضح، وكما يظهر من خلال المخطط الآتي:




ولا ننسى دور الاتّساق المعجميّ في مصاحبة التكرار والجناس في النص، إذ ساهم الحقل الدلاليّ الذي كان مبثوثًا في النص بشكل لافت في إبراز الاتّساق الصوتيّ، فالنص عبارة عن حقل دلالي متميز، توزعت مفرداته على النص بشكل مناسب جدًا، والحقل الدلالي يتمثل في (مشيت، دربي، يقتفي، آثاري، خطوة يمين، يسار، تهتدي، مساري، الطريق/مشواري) ومن خلال التكرار والجناس تواجدت مفرداته في كل أجزاء النص، في توليفة متسقة ووزن موسيقي مناسب.

وشكّلت القافية عنصرًا مهمًا في إبراز الاتّساق الصوتيّ في أفضل صوره، إذ ضمنت إيقاعًا ينساب مع النص ويكون هو نهايته التي تكون آخر إيقاع صوتيّ في السمع يحمل دلالات صوتيّة لها علاقة بدلالات النص، وقد جاءت مختومة بحرف (الياء) الذي يعبر عن الحزن والمرارة والأسى، وكان من قوة القافية أنها اتسمت بعنصر اللزوم فيها وهو تكرار حرف الراء قبلها، الذي يمثل هو الآخر وسيلة من وسائل الاتّساق الصوتيّ في النص، أي أنَّ الإيقاع جاء مضاعفًا وكما يظهر في المخطط.




الإيقاع الرأسي المضاعف في اللزوم

ويتضح دور التنغيم والوقف باعتبار أنهما عاملان مهمان في إتمام الاتّساق الصوتيّ للنص الشعريّ، ويمكن لنا أن نرى أثر التنغيم في إيضاح دلالات المتواليات الجُملية في النص وكما يأتي:

**ولقد مشيت وما علمت بأنني** ← نغمة صاعدة ← استغراب

**أمشي ودربي يقتفي آثاري** ← نغمة نازلة ← تقرير

**أمشي ولكن لا أرى لي خطوة** ← نغمة صاعدة ← استغراب

**أمشي يمينًا وهو محض يسارِ** ← نغمة صاعدة ← استغراب

**قدماي لا أدري تسير أم التي** ← نغمة صاعدة ← استفهام

**تخطو يداي وتهتدي بمساري** ← نغمة صاعدة ← الاستغراب والدهشة

**ضاع الطريق أم التي** ← **نغمة صاعدة** ← **استفهام**

**ضاعت خطاي ولفها مشواري** نغمة صاعدة **انكار**

أمّا الوقف فكان استكمالاً للعناصر الصوتية الموجودة في النص، فكانت الوقفات القصيرة ( - ) قد ساهمت في إعطاء النص قيمة صوتيّة ، فهي عدم كوجود وغياب كحضور ، وكما نلاحظ فيما يأتي:

بانني ___

آثاري ___

خطوة ___

يسار ___

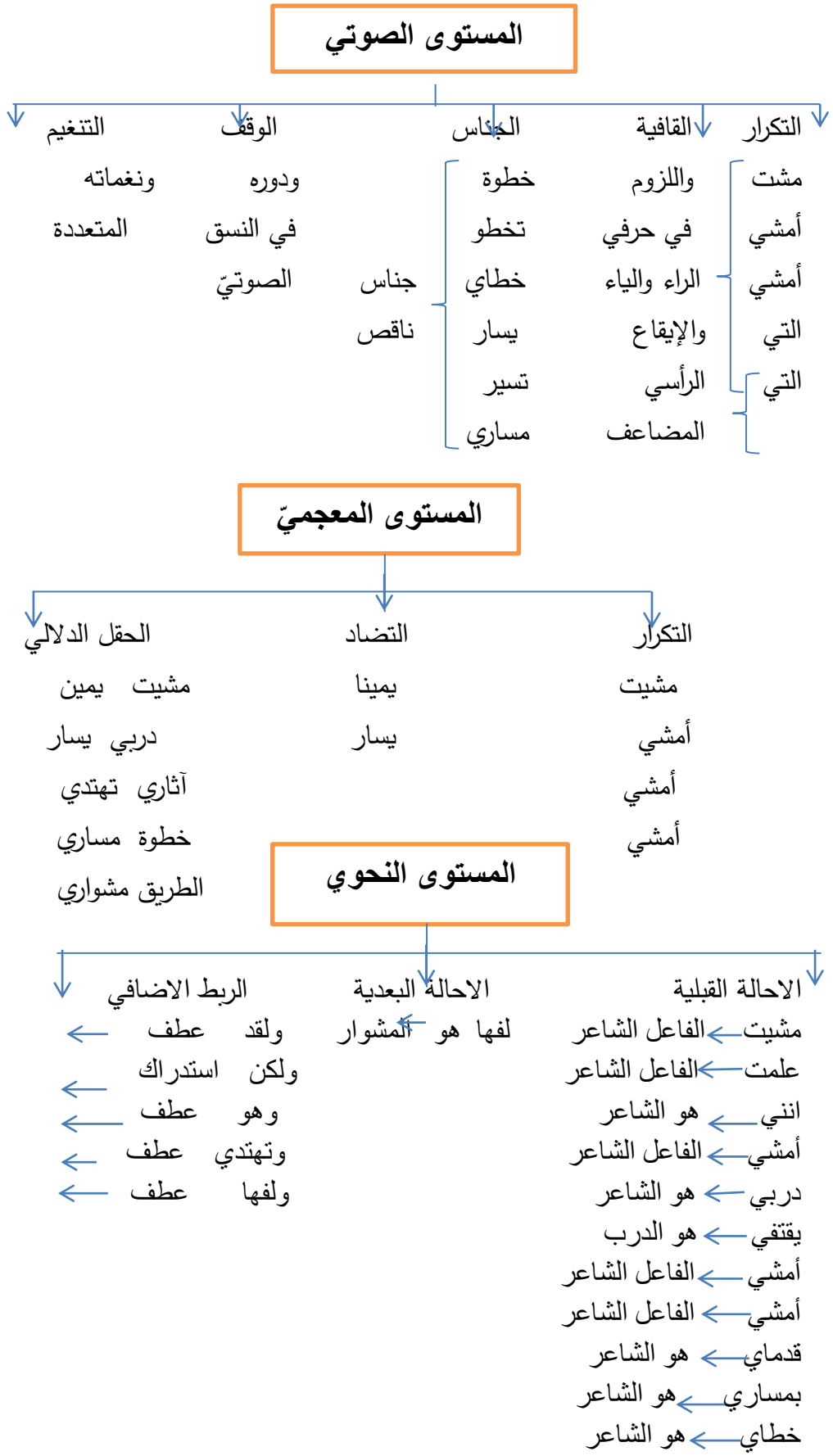
التي ___

بمساري ___

التي ___

مشواري ___

ويمكن بعد هذا أن نوضح أنواع الاتساق التي انتظمت في النص مع الاتساق الصوتيّ لتسهم مشتركة في الاتساق النصيّ ومن خلال المخطط الآتي:


المستوى الصوتي
التكرار
القافية
الجناس
الوقف
التنغيم
مشت
أمشي
أمشي
التي
التي
واللزوم
في حرفي
الراء والياء
والإيقاع
الرأسي
المضاعف
جناس
ناقص
خطوة
تخطو
خطاي
يسار
تسير
مساري
ودوره
في النسق
الصوتيّ
ونغماته
المتعددة
المستوى المعجميّ
التكرار
التضاد
الحقل الدلالي
مشيت
أمشي
أمشي
أمشي
يمينا
يسار
مشيت يمين
دربي يسار
آثاري تهتدي
خطوة مساري
الطريق مشواري
المستوى النحوي
الاحالة القبلية
الاحالة البعدية
الربط الاضافي
مشيت ← الفاعل الشاعر
علمت ← الفاعل الشاعر
انني ← هو الشاعر
أمشي ← الفاعل الشاعر
دربي ← هو الشاعر
يقتفي ← هو الدرب
أمشي ← الفاعل الشاعر
أمشي ← الفاعل الشاعر
قدماي ← هو الشاعر
بمساري ← هو الشاعر
خطاي ← هو الشاعر
لفها هو المشوار
ولقد عطف ←
ولكن استدراك ←
وهو عطف ←
وتهتدي عطف ←
ولفها عطف ←

**٢- قصيدة التفعيلة**

لا تختلف قصيدة التفعيلة عن القصيدة العموديّة في كونها نسقٌ أدبيٌّ يحظى بوسائل الاتّساق الصوتيّ، مع لحظ الاختلاف البسيط بين النصيّن، فهناك وسائل تختص بها قصيدة التفعيلة لا نجدها في قصيدة العمود والعكس أيضًا صحيح، فقصيدة التفعيلة، لا تتجاهل في بنيتها أثر الصوت في النص، إذ تعطيه دورًا في تشكيل الاتّساق الصوتيّ الذي يحفظ للنص ترابطه وتماسكه.

ومن هنا سيكون مسار هذه الفقرة مُتجهًا صوب تحليل قصيدة التفعيلة صوتيًا من أجل الوقوف على مظاهر هذا الربط وأدواته والكشف عن دوره في وجود نص مُتّسق يزخر بالموسيقى والإيقاع.

وسنختار قصيدة (شهادتي **بعد غيبة الحلاج) نموذجا لقصائد** التفعيلة للكشف عن هذه الجوانب محاولين الوقوف على أثر البعد الصوتيّ فيها.

**شهادتي بعد غيبة الحلاج (معن، ٢٠١٠، ص٨٥ ومابعدها):**

**(من لم يقف على إشارتنا، لم ترشده عبارتنا)** الحلاج

**يا خمر .... ارهقه السُّكر**

**وحفيف يبحث عن شفة لتقوله:**

**ليحدث من يهوى الأرض**

**عن الأرض**

**عن شبح يقتات الموت**

**عن قدر يصفق أجنحة؛**

**ليغادر صحو الموت**

**إلى صحو الموت !!**

**يا كأس ... أتعبه السكرى**

**ورسول ... أتعبه الله**

**- تذرف كلَّ صباح/مساء :**

**ألف شريعة**

**- تحلم كلَّ صباح/ مساء :**

**بألف نداء**

**تطلب أن تكون صريعًا!**

**يا بحر .... أنهكه العطش**

**وغريب ... لا يهوى السكنى**

**كما أجهدت الأرض سريا:**

**لنفتش عن منفى أشعث**
**يحمل فيض دماء حرى**
**ويلوك الخمر بكأسين:**
**كأس الفوت**
**وكأس الموت!**

**يا بحر ... اجهده الماء**
**وظمي اجهده المنهل**
**. كم ستسوي:**

**مهج الآه ... صحن إله!!**

**يا أنت ... البحر**
**يا أنت ... السُكر**

**أنت الله**
**أنت الله ...!**

اتكأ المُبدع في نصه هذا على المورث التاريخي ليخلق في عنوان نصه (عنوان العنوان)، وهي عملية تداخل لا بد منها في تقدير الشاعر ، إذ أنَّ تفاصيل النص مرتبطة بهذا التداخل الحضاري ،فهو امتداد أو وليد شرعي له ، لأنَّ النص عبارة عن إشارة غامضة تستفز المُتلقي وتجعله يكثر التطواف في مملكة الفكر والتأمل، فالمبدع يهدف في نصه إلى تشغيل مساحة عقلية قلما عمد إليها الشعراء في أفق المُتلقي ،وهذه الرمزية المبثوثة في تضاعيف النص، صاحبتها أدوات ومفاتيح مهمة تسعف القارئ في فهمه لها ، وكان العنوان وعنوان العنوان من اوائلها.

إذ أنَّ النص يعتمد اعتمادًا كليا على عتبة العنوان لأنها تُمثل النص وتحتويه وتفصح عنه وربما كانت عتبة العنوان اهم وضعًا ومشاركة في فاعلية النص في عملية التلقي والتأثير ، وهذا ما أشار إليه النقد الحديث، وعده الفضاء الأول للنص، واول اسرار نجاحه وسفره إلى حاضرة التواصل والقبول، والنص في مُجمله إشارة إلماح لا عبارة إفصاح؛ لأنها عللت من العنوان أنَّ العجز أمام الإشارة هو فشلٌ فوريٌ في إرشاد العبارة فليس هناك جدوى أو نفع دون الوقوف على تلك الإشارة التي كفلت للمُتلقي أبعاداً فهمية ، وما عليه سوى أن يقترب من النص ويلامسه ؛لتنضح تلك الإشارات بذلك الفهم الغاطس في تراكيب النص.

إنَّ الشاعر في نصّه سلك طرائق عديدة لتحقيق الاتّساق الصوتيّ، وقد جاءت مُتظافرة في خلق نص مُتسق صوتيًّا، بما أدَّت من حضور واضح في عملية التشكيل الصوتيّ

فقد اعتمد المُنتج على عامل التكرار في بعده الصوتيّ وشكل ذلك ثراء صوتيًا في أفق النص، كانت مظاهره نحويّة أو معجميّة، فنرى أنَّه اعتمد على نغمة نحويّة بدأت مع النص واستمرت موزعه في تفاصيله حتى آخره، والمبدع كان واعيًا بتوزيع هذا النمط الموسيقي في نصّه بشكل مُنتظم ومتوازن.

فالنص جاء موزعًا على أربعة أجزاء في كل جزء رابطة اتصال بالجزء السابق واللاحق في بُنية صوتيّة متوازنة ، واللافت في ذلك التوزيع الصوتيّ أنه - المنتج - كرر أسلوب النداء النحوي في بداية الأجزاء الأربعة ، وجعل بعد كل نداء جُملة معطوفة عليه كان فيها حرف النداء غائبًا حاضرًا ، هذا التكرار أوجد نغمة خاصة في أجزاء النص ساعدت وساهمت بشكل ملحوظ في اتساق النص صوتيًا ، إضافة إلى أنَّ النداء يمتلك خاصية صوتيّة مميزة ، تساعد على استجلاب ذهن المُتلقي وتصنع منه مُناديًا يعتمل في نفسه هذا الايقاع الصوتيّ ومنحاه الدلالي الذي يحمله، ويمكن توضيح هذا التكرار عبر المخطط التالي:

ويلاحظ تكرار آخر في النص على مستوى المفردات فتظهر في النص ويتكرر الحديث عنها مرة أخرى؛ بهدف إعادة الإيقاع الصوتي الذي تحمله والمعنى الدلالي الذي ينتج عنه ، ونرى ذلك فيما يأتي:

الأرض ← الأرض
الموت صحو الموت ← صحو الموت ← في الجزء الأول من النص
عن ← عن ← عن ← عن

أتعبه ← أتعبه
كلّ صباح/ مساء ← كل صباح/ مساء ← في الجزء الثاني من النص
ألف ← بألف
بكأسين ← كأس الفوت ← كأس الموت ← في الجزء الثالث من النص

أجهده ← أجهد ← في الجزء الرابع من النص

فالمنتج يسعى في هذا التكرار إلى تكثيف وجود الكلمات دلاليًا على سطح النص، مصحوبة بإيقاعها المتكرر الذي تهوى الأُذن العودة إليه، كلما شرعت في إكمال القراءة.

ويأتي دور الجناس الناقص في تضاعيف النص ليساهم في بثّ الاتساق الصوتي لما يحمله من أثر صوتيّ ينعكس على مساحات النص باعتبار أن اللفظتين متقاربتان ونرى ذلك في:

السكر السكرى
الفوت الموت
← جناس ناقص

وللصيغة الصرفية دورٌ بارز في إيجاد إيقاع خاص من خلال تواجدها على مستوى الوزن الصوتيّ، ويبدو أن المنتج كان قاصدًا هذا التكرار الصيغيّ الذي أعطى النص بعدًا صوتيًا آخر، ونرى ذلك من خلال ما يأتي:

١- صيغة (أفعل) أرهقه
أتعبه
أتعبه
أنهكه
أجهدت
أجهده
أجهده
← تكرار صيغيّ خلق اتساقًا صوتيًا للنص

٢-صيغة (فعيل): حفيف

غريب تكرار صيغي

ظمي

٣- صيغة (يفعل): يبحث

يحدث

يصفق

يهوى تكرار صيغي

لا يهوى

يحمل

يلوك

٤- صيغة ( تفعل): تذرف

تحكم تكرار صيغيّ

تطلب

تفتش

وللوقفات المتعددة أثر كبير في ترابط النص صوتيًا ودلاليًا، فهو منطقة فارغة مزدحمة، تمنح للنص بُعد التلقي والإفهام، ونرى الوقفات فيما يأتي:

**يا خمر - أرهقه السكر -**

**وحفيف يبحث عن شفه لتقوله -**

**ليحدث من يهوى الارض -**

**عن الارض -**

**عن شبح يقتات الموت -**

**عن قدر يصفق أجنحة ؛ -**

**ليغادر صحو الموت –**

**إلى صحو الموت +**

**يا كأس - أتعبه السكرى -**

**ورسول - أتعبه الله -**

**تذرف كل صباح/ مساء -**

**الف شريعة –**

**تحلم كل صباح/ مساء -**

**بألف نداء -**

**تطلب أن تكون صريعًا +**

نلاحظ أن الوقفات في النص كانت قصيرة، وكانت الوقفة طويلة (+) في نهاية كل فقرة ،ليستعد المُتلقي للفقرة الجديدة من النص، وهذا التوقف لا ينفصل عن نظام النص الصوتيً. واقتصرنا على فقرتين من النص فقط، لأن الوقفات متساوية في عموم النص.

وينظم التنغيم كعنصر أساسي في عملية الاتّساق الصوتيّ للنص بما يمنح من ابعادا صوتيّة تربط المتواليات الجملية في النص محدثة أثرًا بارزًا يتشارك مع عناصر السياق الصوتيّ الاخرى، ليجعل في النص وحدة صوتية مسيطرة على جميع اجزائه ويمكن أن نشير إلى التنغيم من خلال المخطط الآتي:

**يا خمر ... ارهقه السكر** ← نغمة صاعدة ← **النداء** والتهكم

**وحفيف يبحث عن شفه لتقوله:** ← نغمة مستوية ← **الإخبار** والتقرير

**ليحدث من يهوى الأرض**

نغمة نازلة ← استدراك

**عن الأرض** ← نغمة مستوية ← متعلقة بالجملة السابقة

**عن شبح يقتات الموت** ← نغمة مستوية ← التوكيد

**عن قدر يصفق اجنحة** ← نغمة مستوية ← **التوكيد**

نغمة صاعدة ← التهكم

**ليغادر صحو الموت**

إلى صحو الموت ← نغمة صاعدة ← التهكم

اختلفت النغمات التي سارت في جمل النص، وكانت عنصرًا يحمل معه مغايرة دلالية واضحة افضت بها المغايرة الصوتيّة التي تبث التنغيم في تفاصيل النص، وقد اقتصرت على جزء واحد من النص فقط، نظرًا لطوله فاكتفينا بنموذج منه.

**٣- قصيدة النثر**

إنَّ النص الابداعي مهما تغير شكله واختلفت طريقة نظمه لا يخلو من النصيّة، التي تمثل أولى سمات وحدته وخصائص قوته، وقصيدة النثر (الجنس الرابع) تمثل نصًا ابداعيا متداخلا بين الشعر والنثر له مميزاته الخاصة التي تجعله ينماز عن أي جنسٍ أدبي آخر، معتمدًا على وسائل وتقنيات فكرية وإبداعية ليجاري ما في الاجناس الأدبية الأخرى التي احتفظت بهويتها وشخصيتها المُعبرة.

وتأتي قصيدة النثر لتعبر عن مرحلة معينة من مراحل الإبداع الأدبي، وتعدُّ علامة مهمة أوجدتها تداخلات عديدة اضطلعت بقراءة هذا الآني، واعلنت عن بدء

تشكيل له كيانه الخاص الذي يوازي الكيانات الابداعية الاخرى. إنَّ قصيدة النثر تركيبة أدبية اخذت ملامح الجنس النثريّ وملامح الجنس الشعريّ، لكن الأخذ لا يعني بالضرورة ارتباطها بهما او بأحدهما (ينظر: معن، ٢٠٠٥، ص ١١٢).

وهي تختلف عن الشعر بخلوها من الوزن والقافية، وعن النثر بكونه يخلو من أي موسيقى ، انّها في الحقيقة تعتمد على إيقاع خارجي ظاهر، واصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال (ينظر: الغذاميّ، ١٩٩٩، ص١٦)، فهي إبداع أدبي وكلّ إبداع أدبي قائم في جوهره على نظام، وهذا النظام ربما بطبيعته المنطقية يتمرد على القانون المغاير، لانَّ قصيدة النثر تعتمد على نظام موضوعي وهدّام؛ لأنَّها ولدت من التمرد على قوانين علم العروض، بيد أنَّ أيّ تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأخرى ، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أُريد له أنَّ يكون عمل ناجح.

ويمكن استكشاف هدفية قصيدة النثر بكونها تريد الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعًا ادبيًا مصنفًا.

وهذا الجنس الأدبي الجديد اعتمد في تعويض ما جاوزه من البحور الخليلية على الايقاع الدلاليّ والذهنيّ، وهو ايقاع يستمد موسيقاه الشعريّة وايحاءاته، ونبره من أسرار اللغة، فبناؤها يتكور بين قوّتين متناقضتين، قوّة فوضويّة مدمرة، وقوّة تنظيمية فنية، فإلغاء الوزن كليًا يطالبها ببديل واعتمادها النثر يوجب البحث عن إيقاع يوائم بين الشعر وسواه، ويصل عناصر ببعضها ايقاعيًا وفق محددات جديدة تناسب ما جرى من تطوير لفهم الشعر وتلقيه (ينظر: الصكر،٢٠١٠، ص ٩).

فالإيقاع ذلك المكون الذي يَهب قصيدة النثر مزاياها الشعرية الخاصة، وهو ايقاع داخلي يعوض عن الموسيقى الخارجية الغائبة، وهو محسوس ومدرك دون وصف محدود لأنَّه مُتغير حسب معطيات النص، متمركز حول الفكرة والصورة واللفظة لكنها تسهم في نمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها وليست في جزء منها.

وقصيدة النثر تعتمد اعتمادًا كليًا على شرطين يجب توافرهما، الاول: أن تتسم بالوحدة الموضوعية التي تضمن لها أن تكون وحدة واحدة مترابطة تجتمع في كونها قصيدة، والأخر أن تستند في نسيجها على التكثيف والاختصار بما تمتلك من قوة شاعرية غير متأتية من رقى موزونة، وإنَّما من تركيب مضيء لا يخلو من تأثير.

ومن هنا سيكون التحليل متجها صوب قصيدة النثر، وستكون قصيدة **(نافذة أمي)** ممثلا عنها للكشف عن الاتساق الصوتيّ في بنية هذا الجنس الادبي الذي يلحق بالجنسين السالفين.

**- نافذة أمي (معن، مشتاق عباس، ٢٠١٠: ٢٩٧):**

**مازال وجهُ أمي**
**مبلّلاً بالفقد**
**وعباءتُها مُبخّرة بالأسئلة ...**
**تنشر خصال كهولتها**
**فوق انحناءة التنهيدة الحرّى**
**وتنسلُ شعر لياليها الموغلة بالوحشة**
**... ...**
**ما زال وجهُ أمي**
**يعدّ سنوات القحط**
**بأكوام التجاعيد الناتئة**
**ويحنو على زغبٍ**
**من عصافير الوجع الصافي**
**ويدثّر عشّاً من المواويل الوحيدة**
**يظلّل أحراش الضيم الأسود**
**... ...**
**ما زال وجهُ أمي**
**وطنًا للفراشات الحزينة**
**وغصنًا لكلّ الورود التي عضّها الخريف**
**... ...**
**وجه أمي**
**ما زال حضنًا من الذكريات الطريّة**
**يبلّله الندى**
**على الرغم من كلّ هذا اليباس ... !!**

يشير النص (القصيدة) من عتبة العنوان إلى مسار الشاعر في تصفح تضاريس النافذة التي خصّها بالأم، وهو في ذلك اراد أن يقرأ كل هذا من خلال هذه النافذة التي ارتسمت عليها كلّ ما كان من الم وغربة وضياع في محطات

حياتنا المملوءة بكل هذه الاعباء، العنوان وكما هو معهود من المبدع في جميع قصائده جاء موافقًا للنص الذي تحته ومعبرًا عنه حدودًا ومضمونًا ، والشاعر كان على وعي تامٍ في التقاط هذه الصورة الحقيقية في بحبوحة خصصها فنيًا واختار لها وجه الام ، وجاءت القراءة والإعلان ملائمًا لما أراد الشاعر أن يظهره إلى العلن من أصداء كانت تعتمل في نفسه الميالة إلى البوح الفردي، الذي يمثل بوحًا جماعيًا قد نهض به المبدع ليصف ويدقق في هذا الواقع المُعاش، لذا جاء وجه الام مناسبًا لكل هذا التعالق بين الواقع والهم، وأخرجه عبر تقاسيم هذه الصور المبتكرة والمعبرة، وجاءت تفاصيل نصه وافية في حملها صورة مكثفة عن المعنى ومعتمدة على ايقاع دلالي بارز يفصح بعبارات قصيرة عن تضاعيف طويلة تخض المبدع وابناء جلدته لان القصيدة قراءة في حياتهم التي عشقتها رياح الالم والحسرة والامنيات المفقودة .

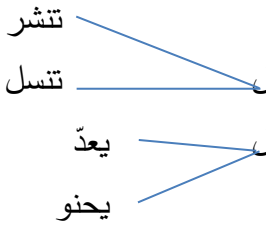
وقد توزعت عناصر الاتّساق الصوتي على اجزاء النص لتمنحه اتساقًا صوتيًا يوزاي الاتساقين المعجميّ والنحويّ من خلال العلاقات المبثوثة في النص، وأول ما يطالعنا كرابط صوتي عمل المنتج على إيداعه في النص هو رابط التكرار الصوتي الذي جاء في **جملة مركزية** في النص تمثلت بقوله:

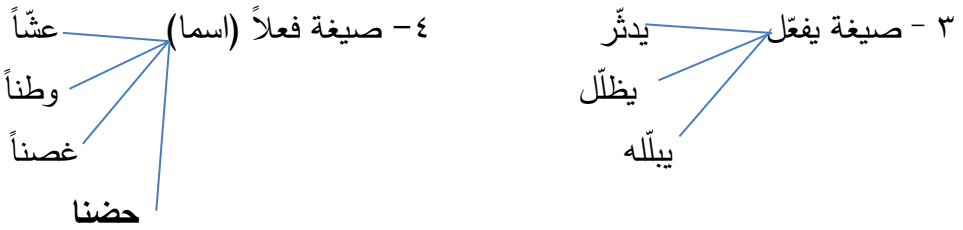
**ـ مازال وجه امي ـ**

هذا التكرار الذي توزع في الأجزاء الأربعة للنص جاء يحمل تكثيفًا صوتيًا دلاليًا، قد منح النص ارتباطا وتعالقا ووهبه الوحدة المركزية التي يدور حولها النص، وعمد الى المغايرة الصوتية في الجزء الرابع منه، إذ قدم اسم (ما زال) وأحاله في فهم التركيب على الاجزاء الثلاثة المتماثلة، إذ اراد أن يوصل المُتلقي إلى ذروة هذه الاصداء على وجه الام.

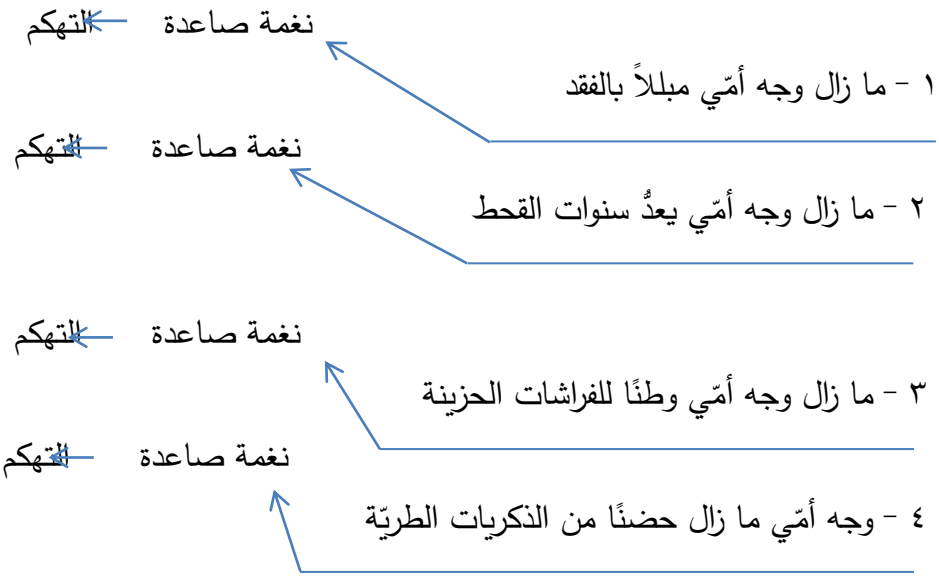
وهذا كلُّه شكَّل رابطًا صوتيًا، عمل على ربط أجزاء النص وفق خط مُنتظم يودّ المُتلقي العودة إليه؛ ليرى كيف يكمل ويتابع المنتج كلامه عبر هذا الباب في تفاصيل اجزاء النص.

ونرى في النص تكرارا لصيغة أو مجموعة صيغ صرفية جاءت تُميّز النص بهذا الجرس الايقاعي، وكما يوضح المخطط الآتي:






هذا الايقاع الموزع في ثنايا النص منحه تكرارًا متواصلاً يعود ليقرع السمع في كل فقرات النص، وأن المتلقي ليحسُّ به من خلال موسيقاه التي يحملها، مما يساعد في ربط النص صوتيًا عبر هذا التوالد الصيغيّ والجرس الموسيقي. ويأتي التنغيم يحمل عاملاً مهمًا في اظهار اتساق النص من خلال تكرار تنغيم جمل متماثلة وخاصة في الجملة التي كانت مفتاح كل جزء من النص.




فالتنغيم في تكراره أوجد أفق صوتيّا موحداً، وهو على الرغم من تعدد فقرات النص جاء يحمل نغمة واحدة عملت على اشاعة جو نغميًا زاخرًا، حفظ للنص وحدة صوتية موضحة ومعبرة عن دلالات النص، وما ينطوي تحته من اشارات صوتية ارتبطت بالمعنى من جهة وبالاتّساق الصوتيّ من جهة أخرى، وبذلك خلقت نصًا مترابطًا على مستوى الصوت.

وينظم الوقف في فقرات النصية كعامل له حضور واضح في تكوين صبغة صوتية للنص؛ لأنّها فقد كحضور وفراغ كوجود، تمنح النص ترابطًا وتساعده على التحول من فقرة إلى أخرى مصحوباً بالسمة الصوتيّة المكررة في اجزاء النص الكبرى وفقراته الصغرى، وتتراوح الوقفات بين الوقفات القصيرة والطويلة، وكما هو موضح من خلال المخطط الاتي:

**ما زال وجه ا**

**مبللا ب** -

**وعباءتها مبخرة بالأسئلة** -

**تنشر خصال كهولتها** -

**فوق انحناءة التنهيدة الحرى** -

**وتنسك شعر لياليها الموغلة بالوحشة** +

ونلاحظ في النص عنصر صوتيًا آخر هو الحذف ساهم بشكل غير مباشر في ربط النص صوتيًا، إذ جاء موزعًا على فقرات النص تمثل في مساحات فارغة معبرة عن عنصر مفقود له حضور في المساحة الورقية للنص، جاءت على شكل ايقاع تكرر هدفه خلق نمط ارتباط جديد في تضاعيف النص.

١- **مازال وجهُ امي**

**مبللا بالفقد**

**وعباءتُها مبخّرة بالأسئلة ...**

**تنشر خصال كهولتها**

**فوق انحناءة التنهيدة الحرّى**

**وتنسل شعر لياليها الموغلة بالوحشة**

... ... ← حذف عنصر ربط صوتي

٢- **مازال وجهُ أمّي**

**يعدُّ سنوات القحط**

**بأكوام التجاعيد الناتئة**

**ويحنو على زغب**

**من عصافير الوجع الصافي**

**ويدثّر عشّاً من المواويل الوحيدة**

**يظلّل أحراش الضيم الأسود**

... ... ← حذف عنصر ربط صوتي

٣- **مازال وجه امي**

**وطنًا للفراشات الحزينة**

... ... ← حذف عنصر ربط صوتي

لذا نرى أن قصيدة النثر لم تختلف كثيرًا عن أي جنس ادبي آخر في احتوائه على عناصر الاتساق الصوتي، فهي وإن غادرت مجموعة من الروابط الصوتية،

إلا أنها اوجدت لنفسها عقدًا منتظمًا تسير في فلكه لتحافظ على وحدة نصية متناسقة وتقدّم نفسها كنص له حدوده وهوايته من الناحية الصوتية والمعجمية والنحوية.

**الخاتمة**

سار البحث في خطى تمهيد ومبحثين كفلت الاشتغال في: الاتساق **الصوتي وأثره في بنية النّص الشعريّ**، وهنا يمكن ذكر أبرز النتائج، وهي ما يأتي:

١. لم يذكر صاحب معايير النصية (دي بوجراند) من وسائل الاتساق الصوتي إلا التنغيم وعدّه عنصرًا مهمًا في الاتساق الصوتي، وأكد (فان دايك) أنَّ علم الصوت في لسانيات النص ما زال في بدايته، ولهذا لم تكن المشاركة الغربية في هذا المجال مشاركة فاعلة.

٢. اعتمد الباحثون العرب على الموروث العربي والرؤى الحديثة التي اختمرت لديهم لتأسيس علم الصوت النصي، وكانت معاييرهم، التكرار والجناس، والسمع، والوزن والقافية، والنبر والتنغيم.

٣. كانت القصيدة العمودية زاخرة بالطاقات الصوتية التي شكلت لها اتساقًا صوتيًا ساهم في ربط النص مع وسائل الربط الأخرى. وقد بدا واضحًا أنَّ قصيدة التفعيلة نالت حظًا وافرًا أيضاً من وسائل الاتّساق الصوتيّ مع لحظ الاختلاف بين تلك الروابط الصوتية الموجودة في كل منهما

٤. شاركت قصيدة النثر قصيد العمود والتفعيلة بكونها بناء نصيّ اعتمد على الاتّساق الصوتي وكان أحد الروابط المهمة التي اعطتها سمة (النصيّة).

٥. بناء على ماتقدّم أظهر الاتساق الصوتيّ بمشاركة الاتساقين المعجميّ والنحويّ نصًا متسقًا بما مدته تلك الوسائل المتعددة من روابط كانت حلقات اتصال مهمة لا يمكن إغفال دورها في ذلك.

**المصادر والمراجع**


١. ابن عبد الكريم، جمعان. (٢٠٠٨). إشكالات النص. ط١. دراسة لسانيّة معاصرة.

٢. معن، مشتاق عباس. (٢٠١٠). الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة. ط١. دار الفراهيدي للنشر والتوزيع. بغداد.

٣.السد، نور الدين. (د.ت). الشعريّة العربية دراسة في التطور الفنيّ للقصيدة العربية حتى العصر العباسي. ديوان المطبوعات الجامعية.

٤.محمد، عزة شبل، (٢٠٠٩). علم لغة النص: النظريّة والتطبيق. ط٢. مكتبة الآداب. القاهرة.

٥.الفقي، صبحي. (٢٠٠٣). علم اللغة النصيّ، دراسة تطبيقيّة على السور المكيّة. ط١. القاهرة.

٦.مـداس، أحمـد. (٢٠٠٩). لسـانيات الـنص: نحـو مـنهج تحليـل الخطـاب الشـعريّ. ط٢. عـالم الكتب الحديث. الاردن.

٧.بـوقرة، نعمـان. (٢٠٠٩). المصـطلحات الاساسـية فـي لسـانيات الـنص وتحليـل الخطـاب، دراسـة معجميّة. ط١. عالم الكتب الحديث. الأردن.

٨.أبـو زيـد، عثمـان. (٢٠١٠). نحـو الـنص (إطـار نظـريّ ودراسـات تطبيقيّـة). ط١. عـالم الكتـب الحديث. الأردن.

٩.فـرج، حسـام أحمـد. (٢٠٠٧). نظريـة علـم الـنص: رؤيـة منهجيـة فـي بنـاء الـنص النثـريّ. ط١. مكتبة الآداب. مصر.

١٠.الغـذاميّ، عبـد الله محمّـد. (١٩٩٩). الصـوت القـديم الجديـد دراسـات فـي الجـذور العربيّـة لموسيقى الشعر الحديث. مؤسسة اليمامة الصحفية. الرياض.

١١.الصـكر، حـاتم. (٢٠١٠). حلـم الفراشـة الايقـاع الـداخليّ والخصـائص النصـيّة فـي القصـيدة النثر. ط٢. دار أزمنة. عمان.

١٢.معـن، مشـتاق عبـاس. (٢٠٠٥). النقـد الأدبـيّ الحـديث محاضـرات فـي النظريّـة والمـنهج. ط١. مركز عباديّ للدراسات والنشر. صنعاء.

## Sources and references


- . Al-Sad, Mor-Eldin, Arabic Poetry Study in the Artistic Development of the Poem.
- .ibn Abd al-Karim, Jamaân,2008, Text Problems: A Contemporary Linguistic Study of Casablanca, Beirut, 1st floor.
- .Maan, Mushtaq Abbas, 2010, Incomplete poetic works Da Al-Farahidi for Publishing and Distribution Baghdad 1st floor.
- Abu Zeid, Othman, 2010, Towards the text theoretical framework and applied studies, Modern Book World i 1.
- al-Feki, Subhi, 2003, Textual linguistics applied study on the Mecca wall Cairo 1st floor.
- Al-Ghutami, Abdullah Mohammed, 1999, The New Old Voice Studies in the Arab Roots of Modern Poetry, Riyadh, Al-Yamamah Press Foundation.
- Al-Sakr, Hatem, 2010, The Dream of Butterfly The inner rhythm and textual characteristics in the prose poem, i 2, Amman, Dar Azmana.
- Bougherra, Nu'man, 2009, Basic Terminology in Linguistics of Text and Discourse Analysis Lexical Study by.
- Farag, Hossam Ahmed, 2007, Theory of Text Science A systematic vision in the construction of prose text, Library of Arts I 1.
- Maan, Mushtaq Abbas, 2005, Modern Literary Criticism, Lectures on Theory and Methodology, 1st Floor, Sana'a.
- Madas, Ahmed,2009, Linguistics text approach towards the analysis of poetic discourse modern books world I 2.
- Mohamed. Azza Shebl, 2009, Text linguistics theory and practice Faculty of Arts, Cairo, 2nd floor.

# Audio consistency and its effect on poetic text" Structure"

Dr. Hassan Kzar jadir

Dr.Hassankzar@alkadhum-col.edu.iq

**Abstract**

In general, this research deals with linguistic texts. The standard audio consistency is chosen in its own, meant in his research as a part of linguistics to expose the effect of this standard in the achievement of textually, shares with other standards in (Beau Grande theory). Lack of research in textual linguistics is encouraged to be chosen, and the whole research tries to be applied. So research deals with multiple forms of poetry, in the aim of giving clear representation of its contribution in textual of poetic gender. This research consist of introduction, two sections, and conclusion. The introduction shows the role of audio consistency in text. The first topic scans consistency tools in a prepared brief presentation, and the second review in the applied analysis of these role tools in achieving textuality in different poetic genders, and reaching its results that firmly receive the vocabulary of the voice and consumption of the audio consistency structure in creating a consistent and correlated text structure.

**Keywords: (consistency, Audio, text, poetry)**