International Journal of Linguistics, Literature and Translation
ISSN: 2617-0299 (Online); ISSN: 2708-0099 (Print)
DOI: 10.32996/ijllt
Journal Homepage: www.al-kindipublisher.com/index.php/ijllt

The Stylistic Features of the Isolated Voice Attributed to the Poetical Work "Fragments of a Woman" by Suad Al-Sabbah as a Model

دراسة السّمات الأسلوبيّة للصوت المعزول: ديوان فتافيت امراة لسعاد الصبّاح نموذجاً

Nassim Assadi
Assistant Professor of Arabic Language and literature, Department of Arabic Language and Literature, Sakhnin Academic College for Teacher Education Sakhnin, 2173 Israel
✉ **Corresponding Author**: nw626@hotmail.com, **E-mail**: nw626@hotmail.com

ARTICLE INFORMATION

Received: September 08, 2021
Accepted: October 14, 2021
Volume: 4
Issue: 5
DOI: 10.32996/ijllt.2021.4.10.22

KEYWORDS

Stylistic features, Isolated sound, Explosive sounds, Fricatives, Suad Al-Sabbah, Inner Rhythmicity, Poetic meter.

ABSTRACT

The stylistic features of isolated sound are an integral part of the inner rhythmicity of the text, and the inner rhythmicity constitutes a part of the acoustic structures that help reveal the vocal implementation to embody the imagination and achieve the image in the text at large. The criterion we adopted in our analysis of the stylistic features of the isolated voice attributed to the poetical work "Fragments of a Woman" by Suad Al-Sabbah is the ratio of whispered sounds on the one hand to its counterparts of fricatives and explosive sounds on the other hand, and the extent to which this ratio exceeds its ratios in normal speech. We were able to observe that the proportions of the presence of different sounds in the poems are commensurate with the emotional and moral connotations within them. The percentage of whispered sounds in the poems exceeded its proportion in ordinary speech when the poet was dominated by the feelings of weakness and fear for challenging the established social constants and norms or as a result of the feelings of sorrow and sadness that the poet lives in the life of repression and injustice. Nonetheless, this percentage was notably lower when the poet covered her revolution by expressing her pride in her homeland or background. The presence of the explosive sounds in a higher percentage compared to fricatives might be attributed to the fact that the entire poetic work is an all-encompassing revolution against numerous constants and long-standing concepts of the Eastern society, and one of the means of expressing the revolution linguistically is the high-rate of explosive sounds.

الملخص:

يقوم هذا المقال ببحث السّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول في ديوان فتافيت امرأة لسعاد الصّباح، ويبحث تأثير نسب حضور هذه الأصوات في تأدية المعنى وتأكيد مُراد الشّاعرة وأفكارها، وذلك من خلال مقارنة نسبة الأصوات المهموسة بالمجهورة من جهة، ومقارنة نسبة الأصوات الانفجاريّة بالاحتكاكيّة من جهة أخرى، ثمّ مقارنة هذه النّسب في الدّيوان بنسبتها في الكلام العاديّ. والسّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول تشكّل قسمًا من الإيقاعيّة الدّاخليّة للنّصّ، والّتي بدورها تشكّل قسمًا من أسلوبيّة البنى الصّوتيّة الّتي تدرس الوحدات الصّوتيّة وتقوم بتفسير العلامات الّتي أدّت معانيًا، إيحاءات وصورًا ساعدت على نقل الفكرة وتجسيد الخيال في النّصّ. وقد تمّ تحديد هذه السّمات الأسلوبيّة بأربعة أنواع أساسيّة هي : الأصوات المجهورة، الأصوات المهموسة، الأصوات الانفجاريّة والأصوات الاحتكاكيّة.

الكلمات المفتاحية: السّمات الأسلوبيّة، الصّوت المعزول، الأصوات الانفجاريّة، الأصوات الاحتكاكيّة، سعاد الصّباح، الإيقاعيّة الدّاخليّة، الميزان الشّعريّ

1. المقدّمة

يبحث هذا المقال العلاقة بين السّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول وبين المعنى أو الفكرة المُراد إيصالها إلى القارئ من خلال النّصّ الشّعريّ. والسّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول هي تلك الدّلالات المعنويّة الشّعوريّة الموجودة في حروف المباني قبل تشكّل المعاني في الكلمات، وقد تناول ابن جنّي هذا الموضوع في الخصائص: "فأمّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متْلئبٌّ[1] عند عارفيه

[1] متلئبٌّ – مستقيم. انظر: ابن منظور، 2004، ج 2، ص 230.

مأموم. وذلك أنّهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ[2] الأحداث المعبّر بها عنها".[3] ويزيد أنّ الأمر قد يكون مركّبًا أكثر من مجرّد دلالة الحروف على المعنى، فقد يكون لترتيب الحروف في الكلمة أيضًا دلالة لمعناها: "ومن وراء هذا ما اللّطف فيه أظهر، والحكمة أعلى وأصنع. وذلك أنّهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبّر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أوّل الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقًا للحروف على سَمْت المعنى المقصود، والغرض المطلوب".[4]

ويعلّق عبّاس على قول ابن جنّي: "إنّ الإنسان العربيّ بعد أن يختار الحروف الّتي تتوافق أصواتها مع الحدث الّذي يريد التّعبير عنه، يقوم بترتيبها في اللّفظة على أساس أن يقدّم الحرف الّذي يضاهي (أي يماثل) أوّل الحدث، ويضع في وسطها ما يضاهي وسطه، ويؤخّر ما يضاهي نهايته".[5] ويطرح مبارك رأيه بهذا الصّدد مؤكّدًا الرّأي السّابق: "ونستطيع أن نقول في غير تردّد إنّ للحرف في اللّغة العربيّة إيحاءً خاصًّا، فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعةً على المعنى يدلّ دلالة اتّجاهٍ وإيحاء، ويثير في النّفس جوًّا يهيّئ لقبول المعنى ويوجّه إليه ويوحي به".[6] ويزيد على ذلك مؤكّدًا حول خصائص اللّغة العربيّة في حروفها وأصواتها: "في بنية الكلمة لكلّ نوع من الحروف والأصوات وظيفة في تكوين المعنى وتثبيت أصله وتنويع شكله وألوانه مع تناسب بين أصوات اللّغة وأصوات الطّبيعة، وتوافق بين الصّورة اللّفظيّة والصّورة المعنويّة المقصودة".[7] ويرى عبّاس أنّ الشّعراء هم الّذين موسقوا الكلمة العربيّة طوال المراحل الرّعويّة[8] بإنشادها في أهازيجهم وقصائدهم، فشحنوا أحرفها بشتّى الأحاسيس والانفعالات لتتحوّل الكلمة العربيّة بذلك إلى تفعيلة مموسقة جاهزة للدّخول في شتّى الأوزان ومهيّأة للتّداول في شتّى القوافي للتّعبير عن شتّى المعاني بلا موسقة مصطنعة.[9]

ويرى السّعدنيّ أنّ هذه الظّاهرة ناتجة عن "التّكرار الحرّ، وهو قانون فعليّ يكتسب حتميّته من محدوديّة الرّموز (الفونيمات) في أيّة لغة، ومن القدرة على الأنشحان بالدّلالة رغم هذه المحدوديّة، ومثول الذّهن الشّعريّ وراء هذه الأنماط الصّوتيّة يجنّبها الاقتران الاعتباطيّ بالدّلالة، ويتحدّد تعاملنا في البنية – في هذا النّوع – مع العناصر المتكرّرة صوتيًّا ودلاليًّا".[10] والشّعر كما يراه قبّاني هو "هندسة حروف وأصوات نُعمِّر بها في نفوس الآخرين عالمًا يشبه عالمنا الدّاخليّ، والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها".[11] والفاعليّة الجماليّة للشّعر تتحدّد بأشياء كثيرة منها النّغمة المميّزة لكلّ صوت من الأصوات وغنى الصّوت بالنّغمات الثّانويّة،[12] وهذا ما يُعرف بتجانس الأصوات أو موسيقى الأصوات وهو النّغم الصّوتيّ الّذي تحدثه الأصوات، وعلاقة هذا النّغم بالتّيار الشّعوريّ والنّفسيّ في مسار النّصّ الشّعريّ، ومن المعروف أنّ لكلّ صوت مخرج، وصفات، ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعوريّة وفنّيّة.[13] ففي الكلمة العربيّة موسيقى باطنيّة عفويّة بلا تصنّع، قوامها التّوافق الفطريّ بين خصائص أحرفها وبين ما تدلّ عليه من المعاني إيحاءً أو إيماءً. فما أن تُنشد الكلمة في الشّعر العربيّ الأصيل أو ترتّل في القرآن الكريم، حتّى تجد أنّ خصائص الحروف ومعانيها هي الّتي تتحكّم بموسيقاها طواعيّة ذوقٍ أدبيّ رفيع بلا قسر ولا تصنّع.[14]

2. المشاريع ذات العلاقة

لتجانس الأصوات أهمّيّة كبيرة وخاصّة في الشّعر المعاصر عندما نحاول ربطه بالدّلالة أو حتّى عندما يقتصر وجوده على تنمية الجانب الإيقاعيّ فقط.[15] إنّ تكرار الصّوت له "دائمًا دلالة معنويّة، لأنّه محور التّركيب وفيه تمركزت الدّلالة، كما أنّ له نغمة موسيقيّة، ويتجاوز هذا التّكرار اعتقاد البعض بأنّ فيه عجزًا لغويًّا، فقد ورد للتّماثل اللّغويّ الّذي يحمل تموّجًا موسيقيًّا وهو يبني معناه".[16] ويرى البريسم أنّ تجمّع الأصوات كالمجهورة، المهموسة، الشّديدة، والرّخوة في أسطر القصيدة يكشف الخارطة الدّلاليّة المرتبطة بالحالة النّفسيّة الّتي يتولّد في ظلّها الخطاب، وقد يحاكي هذا التّنوّع نوعًا من الانفعالات والمضامين الّتي يريد الشّاعر أن يثيرها، أو تتسرّب عبر النّسيج الشّعريّ مع تيار الدّلالات الخفيّة. ووجد أنّ تجمّع الأصوات المجهورة في المقاطع، واستمرار طول الانفجار في الأصوات ينسّق التّنغيم ويساعد على تداخله مع الصّيغ المجهورة الأخرى، وبالتّالي فإنّ علوّ الصّوت يكشف الكثير من السّمات الشّخصيّة للمتكلّم، والّتي تتعلّق بالحالة العاطفيّة، فيكون الجهر والشّدّة للمعاني القويّة كالفخر والغضب والألم ويكون الهمس والرّخاوة للمعاني الضّعيفة أو الحسّاسة كالحزن والحسرة والحنين.[17]

ويرى عبّاس حسن "أنّ الكلمة العربيّة جاءت إرثاً عن مراحل غابيّة ثمّ زراعيّة ثمّ رعويّة شعريّة،[18] فتحوّل كلّ حرف من حروفها بفعل تعامله مع الأحاسيس والمشاعر الإنسانيّة طوال آلاف الأعوام، إلى وعاء من الخصائص والمعاني. فما أن يعيها القارئ أو السّامع، حتّى تتشخّص الأحداث

---

[2] السّمت: القصد والطّريق والهيئة. انظر: ابن منظور، 2004، ج 7، ص 249.
[3] ابن جنّي، 2003، ج 1، ص 509.
[4] ابن جنّي، 2003، ج 1، ص 512.
[5] عبّاس، 1998، ص 37.
[6] مبارك، 1968، ص 261.
[7] مبارك، 1968، ص 263.
[8] يذكر عبّاس أنّ الإنسان مرّ في عدّة مراحل تشكّلت خلالها اللّغة وامتازت كلّ مرحلة بسمات معيّنة. للتّوسّع راجع: عبّاس، 1998، ص 27- 29.
[9] عبّاس، 1998، ص 18.
[10] السّعدنيّ، 1987، ص 33.
[11] قبّاني، 2001، ج 7، ص 488.
[12] عيّاد، 1998، ص 115.
[13] عبد الدّايم، 1993، ص 27.
[14] عبّاس، 1998، ص 18.
[15] جدّوع، 2003، ص 172.
[16] يحياوي، 2008، ص 300.
[17] البريسم، 2000، ص 49- 51.
[18] للتوسّع حول نظريّة حسن عبّاس في طريقة إبداع العربيّ ألفاظه للتّعبير عن معانيه راجع: عبّاس، 1998، ص 37.

والأشياء والحالات في مخيّلته أو ذهنه أو وجدانه، وبذلك ينوب الحرف في العربيّة عن الكلمة وتنوب الكلمة عن الجملة".[19] ولم تخل الدّراسات الأجنبيّة من القائلين بدلالات الحروف أو المقاطع،[20] مثل بلومفيلد (Bloomfield 1887- 1949) الّذي رأى أنّ الإنجليزيّة - كمعظم اللّغات - تتّسم باحتوائها على مقاطع أحاديّة تأتي في بداية الكلمات أو نهايتها تتشابه بدلالاتها كصوت "ذ" (th) الدّالّ على الظّرفيّة والإشارة كما في: That, Then, There, The, This.[21] أو إنّ الحرف i يدلّ على الصّغر أو القلّة لوجوده في كلمات مختلفة تحمل هذه الدّلالة في عدّة لغات مثل: Little الإنجليزيّة، Petit الفرنسيّة، Piccolo الإيطاليّة، Kis الهنغاريّة و Micros اليونانيّة (مقابل Macros).[22] وبعض الباحثين عارض الفكرة القائلة بأنّ الحرف أو الفونيم يحمل دلالة، واعتبرها قضيّة نسبيّة لا علميّة فيها، لكنّه لم يعارض من قال إنّ في حرف ما رقّة إيقاعيّة وإيحاءً دلاليًّا، جفافًا، ليونة، أو شدّة، معتبرًا ذلك مبحثًا من مباحث مخارج الأصوات وبنية الأجهزة الصّوتيّة والسّمعيّة، والّتي جعلت باحثي هذا العِلم يقسّمون هذه الحروف وفقًا لمخارجها، ويصفونها وفقًا لجرسها.[23] إنّ الدّراسة الإحصائيّة لنسب توزيع أصوات محدّدة في قصيدة ما تعطي الباحث بعض الإشارات لدخول عالم النّصّ الشّعريّ، شريطة أن لا تكون تلك الدّراسة مجرّد أرقام وبيانات، بل يجب أن يتمّ تحويل هذه الأرقام والنّسب إلى تأويلات وتفسيرات ذات قيمة.

والسّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول (الدّلالات المعنويّة الشّعوريّة الموجودة في حروف المباني قبل تشكّل المعاني في الكلمات) تشكّلُ جزءًا من الإيقاعيّة الدّاخليّة، فمن أهمّ الوسائل الّتي استعملها الشّاعر الحديث في إظهار تجربته الشّعريّة وتكثيف الجانب الإيقاعيّ فيها تجانس الأصوات والتّكرار.[24] والإيقاعيّة الدّاخليّة تنتج عن التّوافق الصّوتيّ بين الحروف والكلمات أو العلاقة القائمة بين موسيقى الألفاظ وإيحاءاتها،[25] ويطلق أبو السّعود على الإيقاع الدّاخليّ مصطلح الموسيقى الخفيّة ويرى أنّها أشدّ تغلغلًا في النّفس الإنسانيّة وأصدق تعبيرًا عن مشاعر الشّاعر وأحاسيسه، وأنّها أهمّ من الموسيقى الخارجيّة القائمة على الوزن والقافية. وتنبع الموسيقى الخفيّة من انتقاء الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعنى ومدى ما تضيفه من دلالات موحية لتصل إلى أعماق النّفس البشريّة وتؤثّر فيها.[26] القصيدة الحديثة فقدت بتخلّيها عن النّظم الموسيقيّة الخليليّة أهمّ عناصر إيقاعها الموسيقيّ المتمثّلة في الوزن والقافية بالمفهوم التّقليديّ لهما، وكان على الشّاعر المعاصر أن يبحث عن وسائل موسيقيّة أخرى بديلة ليُثري بها قصيدته بعد ما فقدته من موسيقى، حيث لم تعد القصيدة أبياتًا تتوالى بشكل موسيقيّ محدّد، بل صارت تجربة نابعة من الدّاخل تخرج إلى عالم الواقع لتمتزج به، ويحتاج الشّاعر في هذا النّوع من القصائد إلى نوع من موسيقى التّعبير المتناسبة مع عمق تجربته، فاتّجه إلى أكثر الوسائل الفنّيّة ثراءً، وهي اللّغة، ليثري قصيدته بإيقاع صوتها وإيحاء ألفاظها. وتمكّن الشّاعر المعاصر بغوصه في أعماق اللّغة من خلق لغة شعريّة جديدة ومبتكرة، والسّيطرة على نغمته الموسيقيّة وجعلها في خدمة البناء الفنّيّ لقصيدته.[27] ويرى الهاشميّ أنّ النّصّ الشّعريّ إذا لم يرتكز على مجال الوزن مباشرة (الإيقاع الخارجيّ أو موسيقى الإطار) فلا مفرّ له من الارتكاز على مجال الموسيقى الدّاخليّة (الإيقاع الدّاخليّ) وذلك لأنّ هذا المجال/ الحاضر أكثر المجالات تعبيرًا عن مجال الوزن/ الغائب، وكأنّما هو امتداد له، يحمل أصداء قوافيه الغائبة، ويرجّع شبح مقاطعه ووحداته الموسيقيّة المتناثرة، بعد أن يصوغ منها نظامًا موسيقيًّا جديدًا قد تدركه الأذن بسهولة حين يتكثّف فيقترب من أصله الموسيقيّ في مجال الوزن، ولا تدركه حين تتباعد عناصره وتتناثر وحداته الموسيقيّة، المتمثّلة في القوافي المتباعدة وأصوات الحروف وجرس الكلمات متساوية الطّول متناغمة المقاطع ومنسجمة الحروف، وكلّ ذلك في حقيقته بقايا أصداء مجال الوزن يرجعها بصورة أو بأخرى مجال الموسيقى الدّاخليّة.[28] والإيقاع الدّاخليّ لا يظهر مجسّدًا بالإنشاد بل بالقراءة وما يترتّب عليها من مزايا، وهو مهمّة فنّيّة تأليفيّة، جماليّة استجابيّة، قراءةً وتلقّيًا. ولا يُحّدد الإيقاع الدّاخليّ تحديدًا حصريًّا، لأنّه شخصيّ ومتغيّر، وينبع ثراؤه في هدم أسوار الشّعر والنّثر للانتفاع من إيقاعات مختلفة.[29]

ولنتحقّق من أهمّيّة الإيقاعيّة الدّاخليّة وتغلغلها في كلّ بنى النّصّ ومجالاتها المختلفة، محمّلًا بخصائص البنى والمجالات ومظاهرها الأسلوبيّة، خالقًا للنّصّ الشّعريّ وحدةً عضويّة إيقاعيّة متماسكة يجدر الانتباه إلى تعريف الباحثة **إليزابيث درو** (Elizabeth Drew 1887- 1965) للإيقاع حين تقول: "والإيقاع يعني التّدفّق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات"،[30] وإلى تعريف **بوب** (Alexander Pope 1688 –1744) حين يقول: "إنّ الجرس يجب أن يكون صدًى للمعنى"،[31] وإلى تعريف **إليوت** (Thomas Stearns Eliot 1888- 1965) القائل: "وراء أشدّ الشّعر تحرّرًا يجب أن يكمن وزن بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعّدًا، وإذا صحونا غفا".[32] والحركة الإيقاعيّة الدّاخليّة تنمو وتولد عبر مكوّنات النّصّ كلّها وليس في جزء منها، كالبيت أو التّفعيلة، فالإيقاعيّة الدّاخليّة قائمة في النّصّ في حركة مكوّناته ونسيج علاقاته.[33] ويرى **ريتشارد** (Ivor. Armstrong. Richards 1893- 1979) أنّ الإيقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الّذي هو صورته الخاصّة على التّكرار والتّوقّع، فالتّكرار "حركة"

---

[19] عبّاس، 1998، ص 29.

[20] Hershev.250 -234، 2008 ،

[21] Bloomfield, L. 1954, pp 244 – 245.

[22] Encyclopedia Hebraica) لكنّها تدلّ على معنى عكسيّ (الكبر) i 974. يأتي المصدر بأمثلة ترفض فكرة دلالة الحرف على المعاني من خلال كلمات تشمل الحرف الرّومانيّة.Dirus الألمانيّة، Riesig الإنجليزيّة، Bigمثل:

[23] عطا الله، 2000، ص 68.

[24] جدّوع، 2003، ص 172.

[25] جدّوع، 2003، ص 170.

[26] أبو السّعود، 2003، ص 103.

[27] جدّوع، 2003، ص 169- 170.

[28] الهاشميّ، 2006، ص 37.

[29] الصّكر، 2010، ص 40- 41.

[30] درو، إليزابيث، ص 50.

[31] درو، إليزابيث، ص 49.

[32] درو، إليزابيث، ص 44.

[33] الصّكر، 2010، ص 32.

في الصّوت، والتّوقّع يعني "انتظام" هذه الحركة كيفيّة معيّنة، وليس شرطًا أن يحدث ما تتصوّره بالفعل، والشّعور وتوقّعه يرجع إلى حالة ذاتيّة شعوريّة.[34]

والإيقاعيّة الدّاخليّة تُشكّل مع الإيقاعيّة الخارجيّة البُنى الصّوتيّة للنّصّ. وأسلوبيّة البُنى الصّوتيّة هي علم يهتمّ بالجانب الصّوتيّ والفونولوجيّ ويساعد على كشف التّوظيف الصّوتيّ لتجسيد الخيال وتحقيق الصّورة. فمادّة الأدب هي الأصوات والألفاظ، وأيّ تحقيق مشروع للأدب لا يتحقّق إلّا من خلالهما، أي عن طريق تحليل القالب الصّوتيّ للعمل الأدبيّ. والأسلوبيّة الصّوتيّة تدرس الوحدات الصّوتيّة، والسّياق الصّوتيّ في النّصّ الأدبيّ وتفسّر العلامات الّتي أدّت معانيًا، إيحاءات وصورًا ساعدت على نقل الفكرة. وتعتمد الأسلوبيّة الصّوتيّة على مفهوم المتغيّرات الصّوتيّة الأسلوبيّة، وبمقدار ما يكون للّغة حرّيّة التّصرّف ببعض العناصر الصّوتيّة للسّلسلة الكلاميّة، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبيّة.[35]

هكذا نكون قد وقفنا على أهمّيّة الصّوت المعزول في تشكيله جزءًا من الإيقاعيّة الدّاخليّة وبالتّالي التّأثير في تشكيل الأسلوبيّة الصّوتيّة، ويبقى قبل الخوض في التّحليل العمليّ أن نتناول باختصار ديوان **فتافيت امرأة (1986)** للشّاعرة سعاد الصّباح الّذي اتّخذناه مادّة للبحث. يُعتبر هذا الدّيوان صرخة مدوّية من أجل كرامة المرأة العربيّة، حيث وجدت الشّاعرة نفسها فيه، واعتبرته ديوان الصّراحة والشّجاعة والجرأة، وأرادت أن يكون لها ما للرّجل من حقوق وواجبات. واعتبرت هذا الدّيوان من عيون شِعرها، فهو المرآة الّتي عكست صورتها وصوتها، واعتبرته التّحوّل الرّئيسيّ في خطّها إذ عبّرت فيه عمّا كان يجول في نفسها كامرأة تريد أن يسمعها الرّجل وأن تأخذ نصيبها من الحياة. ولم يكن همّها فيه همّ امرأة فقط، بل كان همّها إنسانيًّا وقوميًّا، ذلك أنّ الدّيوان جمع هموم المرأة الاجتماعيّة وهموم الإنسان العربيّ وهموم الإنسان أينما وُجد دفعة واحدة.[36] والصّباح تركت بصمة في تاريخ حركة نهضة المرأة العربيّة وسعيها للتّحرّر رافضة السّياق الثّقافيّ السّائد الّذي يكبّل المرأة ويصرّ على وضعها في خلفيّة الصّورة،[37] وظلّت تناضل في سبيل المرأة العربيّة وحرّيّتها واستقلالها ونهضتها،[38] فتمرّدت منذ البداية على وضع الأنثى، وثارت على سلطة الرّجل القامعة في مجتمع عربيّ ما يزال يعاني من عقد الذّكوريّة، وتمرّدت على تقاليد مجتمعيّة وأسريّة عفا عليها الزّمن.[39]

3. الأدوات والبيانات (منهجيّة الدّراسة)

سنقوم في بحثنا بفرز الأصوات المجهورة، المهموسة، الانفجاريّة، والاحتكاكيّة، ثمّ مقارنة نسب تواترها المختلفة في الدّيوان مع نسب تواترها في الكلام العاديّ من جهة، وكذلك سنقارن بين نسب تواترها في قصائد الدّيوان نفسه من جهة أخرى، وسنحاول أن نبيّن أسباب هذا التّواتر، وعلاقته مع المعنى. والتّواتر لغةً هو التّتابع وقيل هو تتابع الأشياء وبينها فجوات وفترات، وتواتر الألفاظ هو شيوعها وكثرة استعمالها، وهو ضرب من الإيقاع الدّاخليّ تنحو فيه القصيدة إلى الاستدارة وتخضع حركتها الدّاخليّة للتّداعي الصّوريّ.

تتمثّل الدّراسة في شقّين اثنين، الأوّل نعمد فيه إلى إجراء تحليل أدبيّ للمجموعة شعريّة ثمّ تُطبّق أساليب البحث العلميّ الحديث في دراستها من النّاحية اللّغويّة الصّوتيّة، لنجمع في ذلك بين الأسلوب الأدبيّ والحرفة العلميّة التّجريبيّة. ويمثّل تحليل الخطاب الشّعريّ في المجموعة الشّعريّة عامّة الأداة البحثيّة الأهمّ والأكثر بروزًا، فتحليل الخطاب الأدبيّ هو نهج علميّ راسخ الجذور وواضح المعالم. هنا، يجاوز التّحليل الخطابيّ حدوده اللّغويّة والعلميّة المألوفة لدى جمهور العلماء والباحثين، بل يتخطّى ذلك نحو كونه تحليلًا خطابيًّا، اجتماعيًّا، سياسيًّا وإنسانيًّا شاملًا.

وبحثنا هذا هو محاولة جادّة للإجابة عن أسئلة بحثيّة وجوديّة عميقة الدّلالة. فهي من ناحية تتطرّق إلى دراسة شعريّة تحليليّة للشّعر العربيّ الحديث، ومن ناحية أخرى تُسخّر الحرفة العلميّة التّجريبيّة لفهمها وتحليلها في سياقاتها الأدبيّة واللّغويّة والمجتمعيّة. ونرى أنّ البحث في مكوّناته اللّغويّة والبحثيّة يسعى للإجابة عن الأسئلة التّالية إجابة علميّة وموضوعيّة:

- ما هي الدّلالات الشّعوريّة والمعنويّة لحضور الأصوات المختلفة في قصائد المجموعة الشّعريّة؟
- ما هي مظاهر ارتباط الأصوات المهموسة في قصائد المجموعة الشّعريّة بواقع المرأة المرير وكيف عبّر الصّوت الانفجاريّ عن الدّلالات الثّوريّة والتّمرديّة بوجه الثّوابت الاجتماعيّة الرّاسخة صعبة المساس؟
- ما هي دلالة الدّيناميكيّة الشّعريّة التّنقليّة بين الحزن والخوف والبؤس من جهة، وبين الحسّ الوطنيّ العالي والفخر بالوطن والبيئة المحيطة من جهة أخرى؟

يمتاز النّهج العلميّ برسمه حدود بحثيّة واضحة المعالم، وحدود دراستنا تنحصر في دراسة السّمات الأسلوبيّة للبنى والتّراكيب الصّوتيّة في عمل أدبيّ واحد ومحدّد، لكنّ الشّاعرة تخطّت بمجموعتها الشّعريّة حدود المألوف، جاعلة من مجموعتها الشّعريّة ميثاقًا عالميًّا أوّل ما يرفضه ويقصيه هو الحدود والمحدّدات، ورغم اتّساع وشموليّة رسالة الشّاعرة إلّا أنّ الدّراسة راوحت حدودها العلميّة وانحصرت في عملها الأدبيّ المنتقى ودراسته صوتيًّا وأسلوبيًّا على الرّغم من اتّساع رقعة جمهوره وشموليّة رسالته وتعدّد خطاباته.

أمّا فيما يخصّ مجتمع الدّراسة ومكوّناتها البشريّة فهو مجتمع واسع غنيّ وهو بيئة ممتدّة لا متناهية، والمجموعة الشّعريّة بقصائدها ودلالاتها ومكوّناتها اللّغويّة تكاد تكون خطابًا نسويًّا وحدويًّا، فهموم المرأة العربيّة الشّرقيّة تكاد تكون منابعه واحدة، وواقعها متماثلًا، وثورتها وتمرّدها يجمعان نساء الأرض جميعًا.

[34] Richards, 1930, p 134.
[35] بن يحي، 2011، ص 23.
[36] نجم، 2002، ص 648.
[37] نجم، 2002، ص 721.
[38] نجم، 2002، ص 648.
[39] نجم، 2002، ص 662.

لقد دأبنا في هذه الدّراسة على رسم نهج أسلوبيّ علميّ واضح المعالم وبارز الخصائص، فالصّنعة البحثيّة الحديثة لها أصول لا بدّ من مراعاتها، ولذا عَمدنا هنا إلى إحصاء الأصوات المختلفة يدويًّا وتصنيفها وبيان سماتها وكثافة وجودها من عدمه في شتّى القصائد. ومن ثمّ قمنا بتحليلها إحصائيًّا لبيانها بشكلٍ جليّ ولتكون مرجعيّة أرشيفيّة متناهية الدّقّة لمن تبعنا من الباحثين.

- تمّ اختيار عمل أدبيّ عالي الجودة بعينه، وتمّت دراسته ومناقشته دراسة علميّة وأدبيّة وتحليليّة متعدّدة الوجوه والاعتبارات.
- تمّت الإشارة إلى البحوث السّابقة والأعمال الأدبيّة والبحثيّة ذات الصّلة، وربط مضمونها ونتائجها بما توفّر لدينا من بيانات وما خلصنا إليه من نتائج.
- تمّ إجراء تحليل محتوى علميّ عميق للعمل الأدبيّ بعينه وللدّراسات السّابقة بصورة عامّة بما يدعم ما وصل إليه بحثنا من نتائج وما قدّمه من بيانات.
- وظّفنا أساليب النّقد الأدبيّ والتّحليل اللّغويّ الاجتماعيّ وتحليل الخطاب النّفسيّ وجمع البيانات والإحصائيّات وتصنيفها وتحليلها في أجزاء مختلفة من الدّراسة.

4. نتائج البحث ومناقشته

4.1 الأصوات المجهورة:

الحرف المجهور هو "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النّفس أن يجري معه، حتّى ينقضي الاعتماد، ويجري الصّوت"[40]، و"أشبع الاعتماد في موضعه" تعني زيادة القصد والاتّكاء والاتّكال على موضع الحرف المنطوق بشكل خاصّ وحصريّ، و"منع النّفس أن يجري" تعني حصر النّفس الخارج بشرط ألّا يكون هذا الحصر شديدًا فيمنع الصّوت من الظّهور.[41] وهناك من عرّف الصّوت المجهور بأنّه الصّوت "الّذي يهتزّ معه الوتران الصّوتيّان".[42] وسنعتمد في بحثنا حروف الجهر الّتي اتّفق عليها العلماء وهي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.[43] والهمزة لا هي بالمجهور ولا بالمهموس.[44]

4.2 الأصوات المهموسة:

يعرّف ابن جنّي الحرف المهموس على أنّه "حرف أُضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى معه النّفس"،[45] أو هو الصّوت "الّذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان، ولا يُسمع لها رنين حين النّطق به".[46] والأصوات المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه.[47]

4.3 الأصوات الانفجاريّة أو الشّديدة:

الحرف الشّديد كما يعرّفه ابن جنّي هو "الحرف الّذي يمنع الصّوت من أن يجري فيه"،[48] ومعنى ذلك أن "يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرّئتين حبسًا تامًّا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائيّ فجأة، فيندفع الهواء محدثًا صوتًا انفجاريًّا".[49] والحروف الشّديدة ثمانية: الهمزة، ق، ك، ج، ط، د، ت، ب.[50]

---

[40] ابن جنّي، 1985، ص 60.

[41] قدّور، المجلّد 86، الجزء 3. ص 707.

[42] أنيس، 1961، ص 21.

[43] عبّاس، 1998، ص 49.

اعتمدنا الحروف المجهورة المذكورة مع علمنا بوجود خلاف حول عدد من الحروف عند العلماء، فهناك من يعتبر الهمزة وحروف اللّين مجهورة، كابن جنّي الّذي يعتقد أنّها تسعة عشر حرفًا (كلّ ما هو ليس مهموسًا) (انظر: ابن جنّي، 1985، ص 60). ويرى كمال بشر أنّ إخراج علماء العربيّة للطّاء والقاف والهمزة من الحروف المهموسة واعتبارها مجهورة لا يوافق نطقنا الحاليّ لهذه الأصوات، فالطّاء والقاف مهموسان، والهمزة لا مهموز ولا مجهور (انظر: بشر، 2000، ص 174). ومن الباحثين المعاصرين من يضيف الياء والواو اللّيّنتين إلى الأصوات المجهورة ليصبح عددها خمسة عشر صوتًا (انظر: بشر، 2000، ص 174 وكذلك: أنيس، 1961، ص 22) ومنهم من يضيف الألف بالإضافة للواو والياء (انظر: حمد، 2016، ص69، 305 ،309). أمّا ابن منظور فقد ذكر في **لسان العرب** أنّ حرف الواو مجهور (انظر: ابن منظور، 2004، ج 15، ص 133) ولم يذكر ذلك عن الياء (انظر: ابن منظور، 2004، ج 15، ص 303) ولا عن الألف (انظر: ابن منظور، 2004، ج 1، ص 29). ويُلحق عبد المعطي نمر موسى صفة الجهر لجميع الحروف الصّائتة والّتي يعرّفها على أنّها: الألف الممدودة كما في قال، والواو الممدودة كما في كوتِبَ، والياء الممدودة كما في سيرة، بالإضافة إلى الحركات (انظر: موسى، 2001، ص 143، 147)، ويرى أبو العدوس أنّ أصوات المدّ (الياء والواو والألف) من الأصوات المجهورة (انظر: أبو العدوس، 2013، ص 262). ويستثني عبد الجليل في تصنيفه للحروف المجهورة الألف ويبقي الواو والياء لتكون خمسة عشر حرفًا هي ذاتها الّتي اعتمدناها أعلاه. (انظر: عبد الجليل، 1998، ص 36)

[44] بشر 2000، ص 175. وكذلك انظر: عبّاس، 1998، ص 95. وأيضًا: عبد الجليل، 1998، ص 36.

[45] ابن جنّي، 1985، ص 60.

[46] أنيس، 1961، ص 21. وكذلك انظر: عبد الجليل، 1998، ص 42.

[47] أنيس، 1961، ص 22.

يرى ابن جنّي أنّ الأصوات المهموسة هي: ه، ح، خ، ك، ش، ص، ت، س، ث، ف. ويجمعها في اللّفظ قولك: (سَتَشْحَثُكَ خَصَفَةٌ). انظر: ابن جنّي، 1985، ص 60.

[48] ابن جنّي، 1985، ص 61.

[49] بشر، 2000، ص 247.

ء. ويشير في نفس الصّفحة إلى أنّ علماء العربيّة أطلقوا على هذه الحروف تسمية الحروف د، ط، ض، ك، ق، ت، ب،:يذكر بشر ص 248 أنّ الأصوات الانفجاريّة ثمانية الشّديدة، ونزعوا من الأصوات الانفجاريّة الضّاد وضمّوا إليها الجيم. وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أنّ التّجارب الحديثة تعتبر "الجيم القاهريّة" حرفًا شديدًا، أمّا الجيم العربيّة الفصيحة فيختلط صوتها الانفجاريّ بنوع من الحفيف يقلّل من شدّتها، وهو ما يسمّيه القدماء بتعطيش الجيم. كما أنّه لم يعتبر الهمزة حرفًا شديدًا. انظر: أنيس، 1961، ص 24-25.

[50] ابن جنّي، 1985، ص 61.

4.4 الأصوات الرّخوة أو الاحتكاكيّة:

"الصّوت الرّخو هو الّذي يجري فيه الصّوت"،[51] ومعنى ذلك "أن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرّئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ ضيّق نسبيًّا ويحدث في خروجه احتكاكًا مسموعًا، والحروف الرّخوة هي: ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، ه".[52] ويسمّيها المحدثون بالأصوات الاحتكاكيّة.[53]

جدول (1): ملخّص لأنواع الحروف ونسبتها في ديوان فتافيت امرأة

القصيدة	مجهور	مهموس	نسبة المهموس إلى المجهور	انفجاريّ (شديد)	احتكاكيّ (رخو)	نسبة الانفجاريّ إلى الرّخو
فيتو على نون النّسوة	624	249	40%	253	222	4%11
المجنونة	254	96	%37	106	82	03%1
كويتيّة	570	246	%43	249	186	%130
فتافيت امرأة	736	279	%40	342	257	%130
أوراق من مفكّرة امرأة خليجيّة	504	207	%41	197	164	%120
توسّلات	464	362	%78	325	219	%148
إلى تقدّميّ من العصور الوسطى	374	189	%50	190	123	%150
إلى رجل يخاف البحر	682	302	%44	308	243	%120
العالَم أنتَ	191	66	%34	85	53	%160
الاتّفاق	320	156	%48	182	134	%135
قهوة	190	107	%56	106	72	%147
الإقامة الدّائمة	186	77	%41	76	68	%110
أعقل المجانين	627	256	%40	258	216	%120
شاي السّاعة الخامسة	379	161	%42	151	162	%93
إنّ جسمي نخلة تشرب من شطّ العرب	1156	459	%39	490	418	%117
من امرأة ناصريّة إلى جمال عبد النّاصر	909	311	%34	332	338	%98
وردة البحر	844	336	%40	368	278	%130
وصل السّيف إلى الحلق	1683	534	7،%31	547	562	%97
مجموع كلّ فئة	**10693**	**4393**	**41%**	**4565**	**3797**	**120%**

جدول (2): بمجموع ونسبة الأصوات المختلفة في ديوان **فتافيت امرأة**

	الأصوات المجهورة	الأصوات المهموسة	الأصوات الانفجاريّة	الأصوات الاحتكاكيّة
المجموع	10693	4393	4565	3797
النّسبة	%58،3	%23،9	%24،8	%20،7

عدد أحرف الدّيوان الملفوظة 18337حرفًا[54]

5. قراءة تأويليّة لتواتر الأصوات في الدّيوان:

يرى أنيس أنّ نسبة الصّوت المجهور إلى المهموس غير متعادلة في الكلام، فرغم أنّ عدد الحروف المجهورة (خمسة عشر حرفًا) قريب من عدد الحروف المهموسة (اثني عشر حرفًا) إلّا أنّ "العدد لا يعنينا بقدر ما تعنينا نسبة شيوع كلٍّ منهما في الكلام. فالكثرة الغالبة من الأصوات اللّغويّة في كلّ كلام مجهورة، ومن الطّبيعيّ أن تكون كذلك وإلّا فقدت اللّغة عنصرها الموسيقيّ ورنينها الخاصّ الّذي نميّز به الكلام من الصّمت، والجهر من الهمس والإسرار [...] وقد برهن الاستقراء على أنّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخُمس أو عشرين بالمئة منه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة".[55] ويرى الطّرابلسيّ أنّ الحروف المهموسة إذا استعملت في السّياق بكثرة تجاوزت حدّها العاديّ،

[51] ابن جنّي، 1985، ص 61.
[52] بشر، 2000، ص 297.
[53] أنيس، 1961، ص 25.
[54] حاصل جمع الحروف المجهورة (11020) والمهموسة (4393) والهمزة (1010) والألف (1914)
[55] أنيس، 1961، ص 22. يؤكّد علي حلمي موسى نتائج هذه الدّراسة حسبما ورد في: مفتاح، 1989، ص 32. وكذلك وردَت نفس النّسبة بين المجهور والمهموس عند عبد الجليل. انظر: عبد الجليل، 1998، ص 42. هكذا تكون نسبة المهموس إلى المجهور في الكلام العاديّ 0،25 وفقًا لما يلي: 0،2 المهموس/ 0،8 المجهور = 0،25 المهموس إلى المجهور.

تضاعف الجهد وانحصر الاهتمام فيها وتعلّقت بها طاقة دلاليّة خاصّة، وذلك بسبب الجهد الإضافيّ الّذي تحتاجه هذه الحروف، لأنّها حروف مجهدة للتّنفّس، لكوننا نحتاج للنّطق بها إلى قدر من هواء الرّئتين أكبر ممّا تتطلّبه نظائرها المجهورة.[56] بناء على ما ذُكر فالمقياس الّذي نحتكم إليه في تحليلنا هو نسبة الهمس أو الجهر في قصائد الدّيوان، ومدى تجاوز هذا المقياس للنّسبة في الكلام العاديّ، فلكي يكتسب الجهر أو الهمس دلالة خاصّة ويستحيل أسلوبًا يجب أن ينحرف أو ينزاح عن الاستعمال العاديّ لصفات الأصوات في الكلام.

نسبة الأصوات المهموسة في ديوان فتافيت **امرأة** (23،9%) وهي أعلى من نسبة الأصوات المهموسة في الكلام العاديّ (20%)، ولعلّ لهذا دلالة خاصّة حسبما ذكر الطّرابلسيّ، وهذه الدّلالة تبدأ في القصائد الغزليّة الّتي تخالف فيها الشّاعرة العُرف والنّظام الاجتماعيّ الموروث لبوحها كامرأة بمكنونات قلبها، وكشفها لمشاعر الحبّ، وهو أمر مرفوض في المجتمع الشّرقيّ التّقليديّ، وتظهر بقوّة أكبر في تناول مواضيع خارجة عن المألوف كرفض السّلطة الذّكوريّة والثّورة في وجه العديد من المسلّمات الاجتماعيّة، ممّا استدعى تركيزًا أكثر على الحروف المهموسة لتفوق في حضورها نسبتها من الكلام العاديّ، والهمس يكون للمعاني الضّعيفة أو الحسّاسة كالحزن والحسرة والحنين.[57] وقد يرجع السّبب وراء ارتفاع نسبة استعمال الحروف المهموسة عن نسبتها في الكلام العاديّ إلى وجود قصائد ثوريّة تنادي بحرّيّة المرأة ورفض سلطة الرّجل وظلم المجتمع الشّرقيّ للمرأة، لكنّنا رغم ما سبق ذكره نلحظ أنّ نسبة الحروف المهموسة في الدّيوان كانت أعلى من نسبتها في الكلام العاديّ بفارق بسيط، وهذا قد يرجع إلى عدم رفضها لمسلّمات دينيّة أو اجتماعيّة مركزيّة وحسّاسة، فلم تطالب بحرّيّة الجسد مثلًا أو حرّيّة العلاقة مع الرّجل، إنّما أبقت ثورتها غالبًا ضمن حرّيّة الخَيار والقول والتّعبير عن الرّأي وحرّيّة المشاعر.

أعلى نسبة لتواتر الحروف المهموسة إلى المجهورة في الدّيوان كانت في قصيدة "توسّلات" حيث تثور الشّاعرة على استعمار الرّجل وظلمه لها لتحكّمه وتدخّله في أمورها الذّاتيّة وفي مجريات حياتها الخاصّة، وقد بلغت هذه النّسبة 78%، تقول:

"أتوسّل إليك
أن لا تقف بين كتابي وبيني
بين ضوء عيني
وعيني
بين كحلي وهدبي
بين فمي وصوتي
فهذا ظلم لا أحتمله"[58]

في قصيدة "قهوة" وهي قصيدة غزليّة تبوح فيها الشّاعرة بغراميّاتها معارضةً الرّواسخ الاجتماعيّة بلغت نسبة الحروف المهموسة إلى المجهورة 56%. في قصيدة "كويتيّة" تصل نسبة الحروف المهموسة إلى المجهورة إلى 43%. ورغم أنّ "كويتيّة" هي قصيدة غزليّة ترفض فيها الشّاعرة القيود الاجتماعيّة إلّا أنّها بالمقابل تفخر بكونها كويتيّة، وبذلك فهي تبثُّ شعورًا اجتماعيًّا مقبولًا كشعور الاعتزاز بالوطن. قصيدة "أوراق من مفكّرة امرأة خليجيّة" كسابقتها قصيدة غزليّة تحملُ حسًّا قوميًّا لأنّ الشّاعرة تفخر بانتمائها للخليج، وقد بلغ تواتر الحروف المهموسة إلى المجهورة 41%، وهنا ننتبه إلى أنّ حضور الحروف المهموسة - الدّالّة على المعاني الضّعيفة أو الحسّاسة كالحزن والحسرة والحنين- كان أقلّ حين غطّت الشّاعرة على ثورتها من خلال بثّ شعورٍ اجتماعيٍّ مقبولٍ كتعبيرها عن فخرها بوطنها أو بيئتها، أمّا في القصيدة الّتي ترفض فيها الشّاعرة القواعد الاجتماعيّة وسلطة الرّجل دون تغطيةٍ بانتماء لقوميّة أو وطن فترتفع نسبة المهموس للمجهور، كقصيدة "توسّلات" وقصيدة "قهوة"، لأنّ الشّاعرة ثارت على بعض المسلّمات لكنّها لم تسترضِ القارئ والرّأي العامّ بشيء، فزاد توتّرها وخوفها.

بعد فحصنا لنسب الحروف المهموسة في ديوان فتافيت امرأة تبيّن لنا أنّ لحرفي التّاء والهاء نسبة متساوية هي الأعلى بين الحروف المهموسة ثمّ حرف الكاف وبعده الفاء بفارق ضئيل. وقد يكون للنّسبة المرتفعة لحرف التّاء عدّة أسباب أوّلها أنّ الشّاعرة أنثى ولذلك يكثر استعمال تاء التّأنيث وتاء المضارعة مع الأفعال. سبب آخر هو أنّ حرف التّاء صوته متماسك مرن يوحى بملمس بين الطّراوة واللّيونة[59] وتدلّ معانيه على الرّقّة والضّعف،[60] والشّاعرة في الدّيوان عامّة وفي القصائد الغزليّة خاصّةً تمتاز بأسلوب أنثويّ لطيف وتحاول نقل أفكارها بلطافة الأنثى وبلغتها اللّينة فلا تفاجئُ القارئَ بأفكارها بل ترسلها سهلة رغم ثوريّتها، وهنا نرى دلالة اللّيونة والطّراوة. أمّا الرّقّة والضّعف فتمتاز بهما الشّاعرة في الدّيوان لأنّها تشعر بضعفها أمام سلطة الرّجل (المحبوب) والمجتمع الذّكوريّ.

القصائد الغزليّة رغم ثوريّة أفكارها جاءت رقيقةً سلسةً أكثر من القصائد القوميّة أو السّياسيّة في الدّيوان، ولأنّ القصائد الغزليّة تمتاز برقّتها وطراوتها ارتفعت نسبة التّاء فيها. أعلى نسبة لحرف التّاء بين الحروف المهموسة في قصائد الدّيوان كان في قصيدة "توسّلات" (32%)،[61] في هذه القصيدة تتوسّل الشّاعرة إلى محبوبها بأن لا يحدّ من حرّيّتها في مجالات كثيرة، ولأنّ طلباتها جاءت بأسلوب التّوسّل والرّجاء كانت نسبة التّاء عالية جدًّا لأنّها أنسب ما يكون للرّجاء والتّوسّل لدلالتها على الضّعف والرّقّة واللّيونة. ومن الأمثلة على ذلك قولها:

---

[56] الطّرابلسيّ، 1996، ص 55. وقد أكّد البريسم صحّة هذه النّتائج. راجع: البريسم، 2000، ص 49.

[57] البريسم، 2000، ص 49.

[58] الصّبّاح، 1992، ص 63.

[59] عبّاس، 1998، ص 56.

[60] عبّاس، 1998، ص 57. يذكر عبّاس أنّ بعض المصادر الّتي يتواجد فيها حرف التّاء قد تدلّ على الشّدّة والغلظة والقساوة والقوّة بما يتجافى مع موحيات الرّقّة والضّعف في صوت التّاء، وسبب هذه الصّفات هي وجود أحرف أخرى تشاركه جذر هذه المصادر. راجع: عبّاس، 1998، ص 58.

[61] مجموع تكرار التّاء في القصيدة مقسوم على مجموع تكرار الأحرف المهموسة فيها.

"أتوسّلُ إليكْ
أن تأخذَ حقائبكَ من فندق ذاكرتي
والجرائدَ... والكتبَ السّياسيّةْ..
الّتي كنتَ تنساها في سيّارتي
وأكياسَ الحلوى بالنّعناع
الّتي كنتَ تشتريها
لتسترضي طفولتي"[62]

ونجد حضورًا قويًّا لحرف التّاء في قصائد غزليّة أخرى مثل: "قهوة" (29،9%) و"الإقامة الدّائمة" (29،8%)، بعدها قصيدتي: "العالم أنت" و"الاتّفاق" (27% في كلٍّ منهما). ونجد أنّ حضور التّاء ينخفض في القصائد الثّوريّة، مثل: "وصل السّيف إلى الحلق" (16،6%)، وأقلّ نسبة للتّاء كانت في قصيدة "من امرأة ناصريّة إلى جمال عبد النّاصر" (15%) لأنّ دلالات التّاء لا تناسب أفكار هاتين القصيدتين الثّوريّتين.

حرف الهاء في ديوان الصّباح كانت نسبته تمامًا كالتّاء، وليس هذا غريبًا إذا ما أشرنا إلى دلالات حرف الهاء وصفاته المعبّرة عن مشاعر اليأس والبؤس والهجران[63] والأسى والشّجى،[64] وعن الحزن والضّياع،[65] وعن التّلاشي،[66] فالإنسان المنفعل الّذي يدخل في حالة يأس أو بؤس أو حزن أو ضياع ولو لعارض مفاجئ، لابدّ أن تنقبض معها نفسه، فينعكس ذلك على جملته العصبيّة. وتبعًا لذلك لابدّ أن ينقبض لها بدنه بما في ذلك جوف الصّدر وأنسجة الحلْق. وهكذا عندما ينطلق النَّفَس الهيجانيّ المشحون بمثل هذه الحالات النّفسيّة من جوف الصّدر إلى مخرج الهاء في جوف الحلق ليتحوّل إلى صوت، لابدّ له أن يرتعش على شكل اهتزازات توحي بالحالة النّفسيّة الّتي تعرَّض لها صاحب هذا الصّوت.[67] هكذا قد يكون الحضور المكثّف لحرف الهاء في الدّيوان ناتج عن مشاعر اليأس والحزن والأسى وخيبة الأمل من الوضع الّذي تعيشه المرأة العربيّة في ظلّ السّلطة الظّالمة للرّجل، فالدّيوان يحمل وبوضوح بيّنٍ مشاعر اليأس والبؤس لما آلت إليه حالة المرأة. ومن نتائج ذلك الشّعورِ الثّورةُ ضدّ الواقع الظّالم الصّعب الّذي تعيشه المرأة العربيّة. وبالإضافة إلى حزن الشّاعرة من الواقع الاجتماعيّ المذكور كان حزنها وطنيًّا وقوميًّا، فالصّباح كتبت ديوانها في فترة كان العرب يتعرّضون فيها لنكسة بعد الأخرى، ممّا دفعها إلى التّعبير عن حزنها وخيبة أملها وبؤسها من واقع مرير يجرّ الخيبة بعد الخيبة على عدّة أصعدة، وتأصّل هذه الحالات في نفس صاحبها لأسباب عاطفيّة عميقة الجذور كظروف قاهرة من يأس دائم وأسًى مقيم، وما إليها من دواعي البؤس المتحكّمة في النَّفْس، لابدّ لطبيعة الانقباض بالذّات أن تتحكّم في جملته العصبيّة، ليصبح صوت مثل هذا الإنسان هائيّ الطّبيعة والمخرج الصّوتيّ معًا.[68] مثل هذه المشاعر نراها في قصيدة "من امرأة ناصريّة إلى جمال عبد النّاصر"، ونلحظ في عدّة مقاطع من القصيدة كثافة لحرف الهاء، كقولها:

"كان هو الحلم الّذي يورق في أهدابنا
كان هو الشّعر الّذي يولد مثل البرق في شفاهنا..
كان بنا يطير.. فوق جغرافيّة المكان
مستهزئًا من هذه الحواجز المصطنعه..
من هذه الممالك المخترعه
من هذه الملابس الضّيّقة، المضحكة ...المرقّعه.
من هذه البيارق الباهية الألوان"[69]

وقولها:

"يا ناصر العظيم..
هل تقرأ في منفاك أخبار الوطن؟
فبعضه مغتصبٌ.. وبعضه مؤجّرٌ..
وبعضه مقطّعٌ.. وبعضه مرقّعٌ..
وبعضه مطبّعٌ.. وبعضه منغلقٌ..
وبعضه منفتحٌ.. وبعضه مسالمٌ..
وبعضه مستسلمٌ..
وبعضه ليس له سقفٌ.. ولا أبواب"[70]

إنّنا نجد مشاعرَ مختلطة من اليأس والبؤس والحزن لحال العرب بعد ناصر وفجعًا لفقده، وهكذا كان لحضور الهاء دور في تحقيق هذه المشاعر وتقوية المعاني المقصودة من خلال اللّفظ.

[62] الصّباح، 1992، ص 64.
[63] عبّاس، 1998، ص 192.
[64] عبّاس، 1998، ص 194.
[65] عبّاس، 1998، ص 193.
[66] عليّ، 1988، ص 64.
[67] عبّاس، 1998، ص 192.
[68] عبّاس، 1998، ص 192.
[69] الصّباح، 1992، ص 138.
[70] الصّباح، 1992، ص 143.

جدول (3): بالحروف المجهورة[71] الأكثر تواترًا في ديوان **فتافيت امرأة**

المنزلة	الحرف	النّسبة من مجمل الحروف المجهورة
الأولى	ل	%15،5
الثّانية	ن	%12،2
الثّالثة	م	%9،5
الرّابعة	ر	%9

إذا نظرنا إلى نسب الحروف المجهورة في الدّيوان نجد أنّ الحرف الأكثر حضورًا هو حرف اللّام ومن صفاته التّماسك والالتصاق، بما يتوافق مع واقعة التصاق اللّسان بأوّل سقف الحنك قريبًا من اللّثة العليا. وبسبب خاصيّة الالتصاق في حرف اللّام، قد استخدمه العربيّ للنّسبة والتّملّك (له، لي...)، كما استخدم مقطع (أل) التّعريف للتّعبير عن ارتباط الأسماء الّتي تدخل عليها بمعرفة سابقة عنها، لتخرج تلك الأسماء بذلك من عالم النّكرة إلى عالم المعرفة، وكذلك الأمر مع الأسماء الموصولة (الّذي- الّتي..).[72] ولعلّ حضور اللّام المكثّف في الدّيوان يدلّ على تمسّك الشّاعرة بقضيّتها والتصاقها بحقوقها ومحاولاتها إخراج المرأة من دائرة النّكرة الّتي سجنها المجتمع الشرّقيّ داخلها إلى دائرة التّعريف. ومن الأمثلة على حضور اللّام بشكل بارز في الدّيوان:

"لماذا؟
يقيمون هذا الجدار الخرافيّ
بين الحقول وبين الشّــجر
وبين الغيوم وبين المطر
وما بين أنثى الغزال، وبين الذّكر؟
ومن قال؛ للشّعر جنس؟
وللنّثر جنس؟
وللفكر جنس؟
ومن قال إنّ الطبيعة
ترفض صوت الطّيــور الجميله"؟[73]

الحرف المجهور الثّاني في حضوره في الدّيوان هو حرف النّون، ومن دلالات النّون الانبثاق والنّفاذ والصّميميّة،[74] والتّعبير عن البطون في الشّيء،[75] وعن الانتقال من الدّاخل إلى الخارج،[76] وعن مشاعر الألم والخشوع. وهذه الإيحاءات الصّوتيّة في النّون مستمدّة أصلًا من كونها صوتًا هيجانيًّا ينبعث من الصّميم للتّعبير فطريًّا عن الألم العميق (أنّ أنينًا). وموحيات صوت النّون ومعانيه تتغيّر بحسب كيفيّة النّطق به، فهو يوحي تارة بالحركة من الدّاخل إلى الخارج، وهو الانبثاق، كما يوحي تارة أخرى بالحركة من الخارج إلى الدّاخل، وهو النّفاذ في الأشياء.[77] ولعلّه ليس من الغريب أن يكون حضور النّون بهذه النّسبة العالية لأنّ دلالاته تطابق أهداف الدّيوان الّذي حاولت الشّاعرة التّعبير من خلاله عن ذلك الألم المكنوز في صدر المرأة العربيّة وإخراج صرخاتها إلى العالم ليسمعها الجميع، ففجّرت هذه المشاعر المكبوتة وأخرجتها ثورةً علنيّةً. غير أنّ هذه الثّورة الّتي تطلقها الشّاعرة والخارجة من صميمها إلى العالم الخارجيّ يجب أنّ تدخل صميمَ سامعيها لتُحدثَ التّغيير المطلوب، فالكلام الخارج من القلب يصل إلى القلب. وقد نجد هنا الدّقّة في استخدام هذا الحرف عند الصّبّاح لأنّه يوحي بالحركة من الدّاخل إلى الخارج من جهة، وهذه حركة صوت المرأة المنبثق من أعماقها للعالم الخارجيّ، ويوحي تارة أخرى بالحركة من الخارج إلى الدّاخل، وهو ما يوافق حركة صوت الشّاعرة الّذي يجب أن يدخل قلب المجتمع وعقله ليبدأ بتحقيق مطالبها وتغيير الوضع الرّاهن الّذي تعاني منه. ومن الأمثلة على حضور النّون بشكل بارز في الدّيوان:

"إنّني مجنونة جدًّا
وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنّة العقل،
وأنتم حكماء
أشهر الصّيف لكم

---

[71] يقول حسن عبّاس حول دلالة الواو إنّه من خلال الرّجوع إلى المعجم الوسيط عثر على ثلاثمئة وخمسة عشر مصدرًا تبدأ بالواو، لم يجد بين معانيها وبين الإيحاءات الصّوتيّة للواو رابطة واضحة. ولقد كانت الفعاليّة في معانيها تعود إلى الحرفين الباقيين، ولاسيّما الأخير منهما. ويضيف حول حروف اللّين عامّةً أنّ وظائف أصواتها اقتصرت على الإيحاء بالاتّجاهات الثّلاثة (الألف اللّينة إلى الأعلى، والواو إلى الأمام، والياء إلى الأسفل) من دون أن توحي بأيّ إحساس حسّيّ آخر، أو بأيّة مشاعر إنسانيّة معيّنة". (انظر: عبّاس، 1998، ص 98). ويضيف حول هذه الحروف أنّ العربيّ الّذي لم يعط حروف اللّين إلّا القليل من اهتمامه قد استمرّ على تجاهلها بمعرض التّعبير عن أحاسيسه ومشاعره وحاجاته ومعانيه. وذلك لأنّ أصوات هذه الحروف اللّينة، أو الجوفيّة، أو الهوائيّة، أو الصّائتة كما يسمّونها، إنّما هي بالفعل أسماء على مسمّيات.) لإحساسه بمثل هذا الفراغ (Arthur Rimbaud 1854- 1891ولولا واقعة التّمويج في أصواتها لكانت خلُوًّا من أيّ إحساس على الإطلاق. ولعلّ الشّاعر الفرنسيّ "رامبو" الحسّيّ والشّعوريّ في صوت حرف (أُو) في اللّغة الفرنسيّة، الّذي يقابله حرف (الواو) في اللّغة العربيّة، قال عنه: إنّه يوحي باللّون الأسود، وذلك لأنّ صوته في الفرنسيّة معدوم الإيحاءات الحسّيّة والشّعوريّة. بناءً عليه تمّ استثناء أحرف الياء، الواو، والألف في البحث عن دلالة الحرف ونسبة ظهوره في الدّيوان. (انظر: عبّاس، 1998، ص 100).

[72] عبّاس، 1998، ص 81.

[73] الصّبّاح، 1992، ص 19.

[74] عبّاس، 1998، ص 28.

[75] عليّ، 1988، ص 64.

[76] الأرسوزيّ، 1972، ص 136.

[77] عبّاس، 1998، ص 160.

فاتركوا لي إنقلابات الشّتاء
أنا في حالة حبٍّ... ليس لي منها شفاء
وأنا مقهورة في جسدي
كملايين النّساء"[78]

الحرف المجهور الثّالث من حيث نسبة حضوره في الدّيوان هو الميم، والرّابع هو الرّاء، ونجد أنّ الفرق بين نسبتي حضور الميم والرّاء صغير جدًّا بحيث يمكن القول إنّ نسبة حضورهما كانت متساوية تقريبًا. ومن دلالات حرف الرّاء التّحرّك والتّرجيع والتّكرار،[79] بما يتوافق مع الخصائص الحركيّة في صوته،[80] كتكرار حركة اللّسان المرّة بعد المرّة.[81] ويمكن القول إنّنا نلحظ هذه الدّلالة من خلال قصائد الدّيوان وهي ترجيعٌ وتكرارٌ لرفض التّسلّط الذّكوريّ ولأفكار المجتمع الشّرقيّ الكابحة لحرّيّة المرأة. أمّا دلالة الرّاء على الفزع والخوف،[82] فلعلّها تتوافق مع كونِ هذه الأفكار الثّوريّة الّتي حاولت الصّباح نشرها صعبة معقّدة لخروجها عن المألوف، ولكسرها الكثير من القواعد الاجتماعيّة المتأصّلة والموروثة، ممّا خلق جوًّا من التّوتّر عند الشّاعرة في ديوانها سببه الخوف من عرض هذه الأفكار على المجتمع. ومن الأمثلة الكثيرة لتكرار الرّاء عند الصّباح قولها:

"يقولـــون:
إنّي كسرت بشِعري جدار الفضيلهْ
وإنّ الرّجال هم الشّعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلهْ؟؟
وأضحك من كلّ هذا الهراءْ
وأسخر ممّن يريدون في عصر حرب الكواكب..
وَأدَ النّسـاءْ...
وأسأل نفسي؛
لماذا يكون غناء الذّكور حلالا
ويصبح صوت النّساء رذيـــلهْ؟"[83]

ومن الجدير ذكره في هذا الباب نسبة شيوع حروف اللّين المدّيّة أو الحركات الطّوال[84] بشكل واضح في الدّيوان، وخاصّة الألف والياء، والشّعر الحديث "حافل بتوظيف الحركات الطّوال في حمل المشاعر الممتدّة والأحاسيس العميقة لاسيّما في مجال الحزن"،[85] فما تحدثه هذه الأصوات "من تأثير نفسيّ شبيه بالتّأثير الّذي يحدثه لحن موسيقيّ. ومع هذه الحروف يمتدّ النّفسُ أكثر حتّى ينقطع في بطءٍ عند الحرف الّذي يليه، وهذه أنسب لمقام الحزن المـُمِضّ[86] والألم النّفسيّ القاتل."[87] وممّا يدعم هذا الرّأي ما جاء حول دلالة الياء والواو على صميم الأشياء وبواطنها، فإذا تحرّك ما قبل الياء السّاكنة بالكسر، فإنّها تعطينا صورة الحفرة العميقة والوادي السّحيق، لتشفّ الياء في هذه الحالة عمّا في صميم الإنسان أو الأشياء من الخصائص المتأصّلة فيها. وحرف الجرّ "في" يوحي بصورة الحفرة، والياء في مختلف وظائفها الصّرفيّة، سواء بإلحاقها بالمثنىّ أو جمع المذكّر السّالم في حالتي النّصب والجرّ، لا تخرج في إيحاءاتها عمّا ذُكر عنها من حيث استكانة هذه الأسماء في حفرها الصّوتية لفعل الاعتداء.[88] وكذلك ذكر العلايليّ أنّ الواو حرف "يدلّ على الانفعال المؤثّر في البواطن".[89] وهكذا فإنّ حضور الحركات الطّوال قد يكون مؤشّرًا للحزن والألم العميق اللّذين عاشتهما الشّاعرة في العديد من قصائد الدّيوان. ومن الأمثلة على شيوع الحركات الطّويلة بكثرة في ديوان **فتافيت امرأة** ما جاء في قصيدة "فيتو على نون النّسوة" حيث تكرّرت الحركات الطّويلة 35 مرّة:

"يقولـــون؛
إنّ الكتابة إثـــم عظيـــم..
فلا تكتبـــي.
وإنّ الصّلاة أمام الحروف... حرام
فلا تقربـــي.
وإنّ مداد القصائـــد سمّ..
فإيّاك أن تشربي.

[78] الصّباح، 1992، ص 23.
[79] عبّاس، 1998، ص 28.
[80] عبّاس، 1998، ص 86.
[81] عبّاس، 1998، ص 85.
[82] عبّاس، 1998، ص 87.
[83] الصّباح، 1992، ص 21.
[84] الألف المسبوقة بفتحة، والواو المسبوقة بضمّة، والياء المسبوقة بكسرة. انظر: عبد الجليل، 1998، ص 40. وتسمّى أيضًا أصوات المدّ، أنظر: أبو عمشة، 2014، ص 6. وأصوات العلّة والمصوّتة، انظر: بن يحي، 2011، ص 110.
[85] السّعدنيّ، 1987، ص 37.
[86] الممضّ: المؤلم الموجع. انظر: ابن منظور، 2004، ج 14، ص 88.
[87] بن يحي، 2011، ص 110.
[88] عبّاس، 1998، ص 100. لا يتناقض ما ذكرناه حول دلالات الياء عمّا ذكرناه سابقًا في ملاحظة رقم 73 حول خلُوّ الأحرف اللّينة من أيّ إحساس على الإطلاق لولا واقعة التّمويج في أصواتها. وهذا ما يؤكّده عبّاس مرّة أخرى في الصّفحة ذاتها حول الياء إذ يقول: "على الرّغم من توافق وظائفها الصّرفيّة آنفة الذّكر مع خصائصها الصّوتيّة، فلم يكن لهذه الخصائص أيّ تأثير في معاني المصادر الّتي تبدأ بها. كما أنّها لم تلتزم بطبقتها البصريّة".
[89] علي، 1988، ص 64.

وها أنـــذا
قد شــربت كثيرا
فلم أتسمّم بحبر الدّواة على مكتبي
وها أنـــذا..
قد كتبت كثيــرا
وأضرمت في كلّ نجمٍ حريقًا كبيرا
فما غضب اللّهُ يومًا عليّ
ولا اسـتاء منيّ النّبيُّ"[90]

وفي المقطوعة رقم 3 من قصيدة "المجنونة" تكرّرت الحركات الطّويلة 38 مرّةً:
"يا حبيبي:
إنّني دائخة عشقًا
فلملمني بحقّ الأنبياءْ
أنت في القطب الشّماليّ
وأشواقي بخطّ الإستواءْ
يا حبيبي:
إنّني ضدّ الوصايا العشر
والتّاريخ من خلفي دماء ورمالْ
إنتمائي هو للحبّ
وما لي لسوى الحبّ انتماءْ
وطني..
مجموعة من شجر اللّيمون في صدرك
والباقي هراء بهراءْ"[91]

في المثالين السّابقين وردت عدّة ألفاظ تتضمّن الحركات الطّويلة، ولعلّ الكثير من هذه الألفاظ تعكس حالة الشّاعرة وأحاسيسها والشّعور بالأسى والحزن والتّعب النّفسيّ، مثل: يقولون، لا، عظيم، تقربي، حرام، إيّاك، حريقًا، استاء، دائخة، لملمني، أشواقي، الوصايا، دماء، رمال، انتمائي، الباقي، هراء.

إذا نظرنا إلى تواتر الأحرف الانفجاريّة والحروف الاحتكاكيّة في ديوان فتافيت امرأة سنجد أنّ نسبة تواترهما متساوية تقريبًا في جميع القصائد رغم أنّ عدد الأحرف الانفجاريّة هو ثمانية فقط، أمّا عدد الحروف الاحتكاكيّة فهو ثلاثة عشر حرفًا،[92] ويرجع تفسيرنا لظهور الأحرف الانفجاريّة بهذه النّسبة المرتفعة (بعد مقارنة عددها بعدد الحروف الاحتكاكيّة) إلى وجود العديد من القصائد الثّائرة بوجه الكثير من المسلّمات والمفاهيم الثّابتة الرّاسخة في المجتمع الشّرقيّ التّقليديّ، والثّورة انفجار، والتّواتر العالي للأحرف الانفجاريّة قد يكون إحدى وسائل التّعبير اللّغويّ عن الرّفض والثّورة، وبما أنّ الشّاعرة أرادت أن يسمع الجميع ثورتها، وأرادت لها أن تصل لأبعد مدًى وجَبَ أن يكون الانفجار أقوى. وإذا ما أمعنّا النّظر أكثر في نسبة الأحرف الانفجاريّة إلى الاحتكاكيّة في الدّيوان سنجد أنّ قصيدة "العالم أنت" بلغت أعلى نسبة (85 حرفًا انفجاريًّا مقابل 53 حرفًا احتكاكيًّا)، تلتها قصائد أخرى مثل: "إلى تقدّميّ من العصور الوسطى" و "توسّلات"، وهذا ليس مفاجئًا أو غريبًا لما في هذه القصائد من ثورة ورفض للسّلطة الذّكوريّة وللرّواسخ الاجتماعيّة، ففي قصيدة "العالم أنت" نلاحظ خروج الشّاعرة عن المألوف وكسرها للعديد من الطّابوهات والأعراف الاجتماعيّة، وإعلانها الحبّ وتصريحها بلواعجه أمام الجميع؛ ممّا جعل نسبة الأحرف الانفجاريّة عالية جدًّا. تقول الشّاعرة في هذه القصيدة:

"خذ الخريطةْ
ورتّبها كما تشاءْ
فالقارّات أنت
والبحار أنت.
وأنا أنت..
من اسمك تبدأ جغرافيّة المكانْ
ومن عينيكَ تأخذ البحار ألوانها
ومن ثغركَ يولد اللّيل والنّهارْ
ومن إيقاعات صوتك
ومن شرايين يديك
أولد أنا"[93]

[90] الصّباح، 1992، ص 16.
[91] الصّباح، 1992، ص 25.
[92] بناءً على الاستقراء الّذي ذكره الطّرابلسيّ بخصوص الحروف المجهورة والمهموسة يجب أن تكون نسبة الحروف الاحتكاكيّة في الكلام أكثر من الانفجاريّة لأنّ نسبة الحروف المجهورة فيهما متساوية تقريبًا (37% نسبة الحروف المجهورة في الانفجاريّة و 38% نسبة الحروف المجهورة في الرّخوة) وبما أنّ عدد الحروف الرّخوة أكثر (ثلاثة عشر حرفًا رخوًا مقابل ثمانية أحرف انفجاريّة) وجب أن تكون نسبتها في الكلام أعلى.
[93] الصّباح، 1992، ص 87.

وفي قصيدة "إلى تقدّميّ من العصور الوسطى" تقول:
"لو كنتَ تعرفُ كم أحبّكَ
لم تعاملني كفرعونٍ..
ولم تفرضْ شروطَكَ مثلَ كلّ الفاتحينْ..
لو كنتَ تعرفُ كم أحبّكَ..
لم تكرّسني كأرضٍ للفلاحةِ..
شأنَ كلّ المالكينْ...
لو كنتَ تعرفُ كم أحبّكَ..
لم تعاملني ككرسيٍّ قديمٍ..
لو كنتَ تعرفُ كم أحبّكَ..
ما قمعتَ..
ولا بطشتَ
ولا لجأتَ لحدِّ سيفكَ..
مثلَ كلّ الحاكمينْ"[94]

6. المُلخّص

السّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول تُعتبر جزءًا من الإيقاعيّة الدّاخليّة للنّصّ، والإيقاعيّة الدّاخليّة تُشكّل جزءًا من أسلوبيّة البُنى الصّوتيّة الّتي تساعد على كشف التّوظيف الصّوتيّ لتجسيد الخيال وتحقيق الصّورة في النّصّ.

المقياس الّذي اعتمدناه في تحليلنا للسّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول في ديوان فتافيت امرأة لسعاد الصّباح هو نسبة الأصوات المهموسة مقارنةً بالمجهورة من جهة، ونسبة الأصوات الانفجاريّة مقارنةً بالاحتكاكيّة من جهة أخرى، ومدى تجاوز هذه النّسب لنسبها في الكلام العاديّ.

رأينا أنّ نسب حضور الأصوات المختلفة في القصائد تتناسب مع الدّلالات الشّعوريّة والمعنويّة فيها. نسبة الأصوات المهموسة في القصائد فاقت نسبتها في الكلام العاديّ عندما سيطرت على الشّاعرة مشاعر الضّعف والخوف لتحدّيها وتصادمها مع الثّوابت الاجتماعيّة الرّاسخة، أو نتيجة لمشاعر الأسى والحزن الّتي تعيشها الشّاعرة في ظلّ حياة الكبت والظّلم، ولكنّ هذه النّسبة كانت أقلّ حين غطّت الشّاعرة على ثورتها بتعبيرها عن فخرها بوطنها أو بيئتها.

حضور الأصوات الانفجاريّة بنسبة مرتفعة مقارنة بالأصوات الاحتكاكيّة يرجع إلى كون الدّيوان بأكمله ثورة شاملة بوجه العديد من المسلّمات والمفاهيم الثّابتة والرّاسخة في المجتمع الشّرقيّ التّقليديّ، وإحدى وسائل التّعبير عن الثّورة لُغويًّا هي التّواتر العالي للأحرف الانفجاريّة.

Funding: The author feels obliged to point out that this research did not receive any specific grant from funding agencies in the public, commercial, or not-for-profit sectors. The author of this article is solely self-funded.

Acknowledgements: This work would not have been possible without the kind support of my colleagues, friends, and family for their kind support and encouragement. I would also like to cordially thank the translator of this original manuscript who translated the text from Arabic to English, giving it a chance to internationality.

Conflicts of Interest: The author of this article declare that there is no conflict of interest whatsoever.

المراجع

المراجع العربيّة:

[1] ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. (2003). الخصائص. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلميّة. بيروت. لبنان.
[2] ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. (1985). سرّ صناعة الإعراب. تحقيق: حسن هنداوي. دار القلم. دمشق. شوريا.
[3] ابن منظور. (2004). جمال الدّين بن مكرم. لسان العرب. دار صادر. بيروت. لبنان.
[4] أبو السّعود، سلامة. (2003). الإيقاع في الشّعر العربيّ. دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر الإسكندرية. مصر.
[5] أبو العدوس، يوسف. (2013) الأسلوبيّة: الرّؤية والتّطبيق. دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة. عمان. الاردن.
[6] أبو عمشة، خالد حسين. (2014) تعالق المستوى الصّرفيّ بمستويات اللّغة الأخرى. دبي. الامارات العربية المتحدة.
[7] الأرسوزي، زكي. (1972). المؤلّفات الكاملة- المجلّد الأوّل. مطابع الإدارة السّياسيّة للجيش والقوّات المسلّحة دمشق. سوريا.
[8] أنيس، إبراهيم. (1961). الأصوات اللّغويّة. دار النّهضة العربيّة. القاهرة. مصر.
[9] بشر، كمال. (2000)علم الأصوات. دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع. القاهرة. مصر.
[10] البريسم، قاسم. (2000). منهج النّقد الصّوتيّ في تحليل الخطاب الشّعريّ. دار الكنوز الأدبيّة. بيروت. لبنان.
[11] بن يحي، محمّد. (2011). السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ. عالم الكتب الحديث. اربد. الاردن.
[12] جدّوع، عزّة محمّد. (2003). موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدّلالة. مكتبة الرّشد للنّشر والتّوزيع. الرياض. المملكة العربية السعودية.
[13] حمد، خالد محمّد. (2016). معاني الحروف الأبجديّة العربيّة. دار العرّاب للدّراسات والنّشر والتّرجمة. دمشق. سوريا.
[14] درو، إليزابيث. (1961). الشّعر- كيف نفهمه ونتذوّقه. ترجمة: محمّد إبراهيم الشّوش. مكتبة منيمنة. بيروت. لبنان.

[94] الصّباح، 1989، ص 71.

[15] السّعدنيّ، مصطفى. (1987) البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث. منشأة المعارف. الاسكندرية. مصر.
[16] الصّباح، سعاد. (1992). فتافيت امرأة. دار سعاد الصّباح. الكويت. الكويت.
[17] الصّكر، حاتم. (2010). حلم الفراشة: الإيقاع الدّاخليّ والخصائص النّصيّة في قصيدة النّثر. أزمنة. عمان. الأردن.
[18] الطّرابلسيّ، محمّد الهادي. (1996). خصائص الأسلوب في الشّوقيّات. د.م. المجلس الأعلى للثّقافة. القاهرة. مصر.
[19] عبّاس، حسن. (2004). خصائص الحروف العربيّة ومعانيها. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق. سوريا.
[20] عبد الجليل، عبد القادر. (1998). هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربيّ. دار صفاء للنّشر والتّوزيع. عمان. الاردن.
[21] عبد الدّايم، صابر. (1993). موسيقى الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر.
[22] عطا الله، إلياس. (2000). الفعل الرّباعيّ دراسة تأثيليّة دلاليّة. دائرة الثّقافة العربيّة. الناصرة.
[23] عليّ، أحمد أسعد. (1988). تهذيب المقدّمة اللّغويّة للعلايليّ. دار السّؤال للطّباعة والنّشر. دمشق. سوريا.
[24] عيّاد، شكري. (1998). موسيقى الشّعر العربيّ. د.م. أصدقاء الكتاب.
[25] قبّاني، نزار. (2001). الأعمال الشّعريّة والنّثريّة والسّياسيّة الكاملة. دار الهدى للطّباعة والنّشر. كفر قرع.
[26] قدّور، أحمد محمّد. (2004). الجهر والهمس عند سيبويه في ضوء الدّرس الحديث. مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق- المجلّد 86، الجزء 3.
[27] مبارك، محمّد. (1968). فقه اللّغة وخصائص العربيّة. دار الفكر. بيروت. لبنان.
[28] مفتاح، محمّد. (1989). في سيمياء الشّعر القديم. دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع. الدار البيضاء. المغرب.
[29] موسى، عبد المعطي نمر. (2001). الأصوات العربيّة المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى. دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع. عمان. الأردن
[30] نجم، محمّد يوسف. (2002). منارة على الخليج- الشّاعرة سعاد محمّد الصّباح. د.م: المنتدى الثّقافيّ المصريّ.
[31] الهاشميّ، علوي. (2006). فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ. 2006: المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر. بيروت. لبنان.
[32] يحياوي، راوية. (2008). شعر أدونيس- البنية والدّلالة. اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق. سوريا.

English References

[33] Hershev, B. (2008). *Meter and Rhythm in the Modern Arabic Poetry*. Jerusalem: Karmel Press
[34] Plaay, M & Baraka, D. (1961-1995). *Encyclopedia Hebraica.* Geftim- Ramat Jan: Plaay-B Press.
[35] Bloomfield, L. (1954*). Language*. New York: Henry Holt.
[36] Richards, I. (1930). *Principles of Literary Criticizm*. New York: Harcourt, Brace & Company, Inc.