

التحليل الصوتي والدلالي في قصيدة بلقيس لـ «نزار قباني»

«مقاربة في ضوء منهج النقد الصوتي»

جمال طالبى قرهشلاقي*

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فرهنغيان طهران

تاريخ استلام البحث: ٩٣/٠٧/٢٧ تاريخ قبول البحث: ٩٥/٠١/١٦

الملخص

تتشكّل الأصوات اللغوية اللبنة الأولى في دراسة النصّ الشعري أو الأدبي. ذلك أنّ الأصوات بما تحمل من صفات خاصّة تعكس الواقع الدلالي للنصّ، والواقع التّفنسي للشاعر. إنّ المعجم الصوتي للشاعر أشبه ما تكون بمراة تعكس صورة واضحة يوّد التعبير عنها، ويحرص كلّ الحرص على إيصالها للمتلقّي. من هذا المنطلق، عالج هذا البحث واحدة من أشهر القصائد الرثائية، أي «قصيدة بلقيس» لصاحبها نزار قباني، دراسةً صوتيةً لمعرفة المكونات الصوتية الأساسية التي بنيت عليها القصيدة ودلالاتها في بيان المعنى المقصود وتجسيد تجربة الشاعر الشعورية وفق آليات النقد الصوتي. كما أنه درس بآلياته التطبيقية جانباً مهماً من جوانب التحليل اللساني، أي التحليل الصوتي لنصّ القصيدة، ومدى مساهمته في الكشف عن أسباب تألفها داخل الحقل الدلالي، وقرأها قراءة دلالية لسانية من منظور النقد الصوتي لتحديد المعايير الجمالية فيها، وصلتها بالصوت. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي والإحصائي، لأنهما يعطيان تحليلاً واقعياً للقصيدة من حيث بنيته ومضمونه اللغوي. وقد كشفت التحليل الصوتي والدلالي للقصيدة عن وجود مناسبة بين اللفظ ودلالته، كما أنّ العملية الإحصائية للأصوات والمقاطع الصوتية فيها كشفت عن نجاح الشاعر في الملائمة بين الألفاظ والغرض لقصيدته، بحيث لاحظنا انسجاماً بديعاً بين نوعية الحروف والمقاطع والرويّ مع رثاء «بلقيس الراوي»، زوجة الشاعر.

الكلمات الرئيسية: الشعر المعاصر، الأسلوبية الصوتية، دلالة الأصوات، نزار قباني، بلقيس.

المقدمة

يعدّ التحليل الصوتي من المناهج النقدية في الدراسات الأدبية ومقاربتها؛ ومن خلال ذلك، يتمكّن الناقد أن يكشف عن زوايا النصّ الأدبي ويقف على بعض أسرار الغامضة، كما أنه يتناول قضية أخرى ذات أهمية كبيرة، وهي المناسبة بين الصوت والمعنى. كان أحمد بن خليل الفراهيدي أول من حاول ربط الصوت بالمعنى والدلالة، وجاء من بعده سيبويه و ابن دريد فأخذوا يبحثان في كتابيهما «الكتاب» و «الاشتقاق» تلك المسألة بشكل إشارات متناثرة. ثمّ جاء ابن جنيّ، وتطوّرت هذه القضية بيده وأخذت أبعاداً جديدة لديه، خاصّة في بعض فصول كتابه الرائد «الخصائص» (ابن جنيّ، ١٩٥٦م: ج ٢: ١٣٣-١٦٨). هؤلاء العلماء لم يقفوا وقفات متأنية أمام الدلالة الصوتية للنصّ الأدبي، إلا أنّهم أشاروا في أثناء دراساتهم إلى جماليات الأداء اللفظي وأثره في النصّ الأدبي وبخاصة النصّ الشعري. هذه الإشارات تطوّرت على أيدي اللسانيين المحدثين الأوروبيين بفضل التقنيات الحديثة التي أتاحت لهم الوصول إلى نتائج علمية يقينية، فوقفوا عند الدلالة الصوتية بإمعان وتدقيق، وذلك بعد أن أقرّ جسرسن^١ وفندريس^٢ بوجود علاقة ما بين الأصوات والمعاني التي توحى إليها (مجاهد، ١٩٨٦م: ٨٠-٨١). وقد وقف فريق من اللسانيين من الدلالة الصوتية موقف الرفض لها والمتشدد منها دي سوسير ينفي العلاقة بين الدالّ والمدلول، ويرى أنّها اعتباريّة (دي سوسير، ١٩٨٧م: ٨٥). ولكن مهما تعدّدت الآراء حول الدلالة الصوتية، فلا يمكن رفض الأثر الدلالي الناتج عن الصوت، سواء من خلال الجرس الصوتي أو من خلال الإيقاع اللغوي.

لاشكّ أنّ نزار قبّاني شاعر كبير، والدراسات التي تصدّت لشعره وخصائصه كثيرة. لكنّ مجال البحث في دراسة البنية الصوتية في شعره، وبيان علاقة الصوت بالمعنى فيه مازال مفتوحاً. ونظراً لأهمية الدراسات اللغوية عامّة، والصوتية خاصة تولّدت في نفسنا رغبة في خوض غمارها من خلال البحث الموسوم: «التحليل الصوتي والدلالي في قصيدة بلقيس لنزار قبّاني، مقارنة في ضوء منهج النقد الصوتي» لأنّنا نؤمن بأنّ «المدخل الحقيقي لدراسة النصّ الأدبي يتمثّل في دراسة كلّ المستويات الدلالية

1. Jespersen
2. Vendryes

والموضوعية للغة بداية من المستوى الصوتي ودوره في كشف أبعاد النص الأدبي، وختاماً بالأبعاد الكلية للنص» (ميروك، ١٩٩٣: ١). أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ولهذه القصيدة، فراجع إلى: أنّ هذه القصيدة لعبة لغوية وفيها من رموز صوتية تُساعدنا على فهمها والكشف عن الجوانب الجمالية فيها، وعن الانفعالات النفسية والعواطف التي تحكم مبدعها، لأنّ الدراسة الصوتية تلعب دوراً مهماً في بلورة الدلالة وتوظيفها لخدمة النصّ الأدبي، وبيان جماليات التشكيل الصوتي في النصّ.

أسئلة البحث

تهدف الدراسة بمنهجها الوصفي والإحصائي والتحليلي الإجابة عن الاسئلة الآتية:

١. ما هو مدى نجاح نزار قباني في اختيار أصوات الألفاظ الشعرية لقصيدة بلقيس؟
٢. كيف كان للعنصر الصوتي في قصيدته أثر في الدلالة على المعنى؟
٣. كيف تشفّ الأصوات، والبنى المقطعية الصوتية بأجزائها المختلفة في مديح «بلقيس»، عن حبه العميق لها، وعن انعكاسات نفسية تتمثّل في آمال عريضة يودّ تحقيقها في كنفها؟
٤. ما هو دور التبرّ والرويّ والمقاطع الصوتية في الدلالة على أغراض الشاعر في القصيدة؟

خلفية البحث

أجرى بعض الدراسات حول الصوت ودلالته، نذكر أقربها صلة بموضوع بحثنا وهي: «قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده؛ دراسة دلالية»، لكبرى روشنفكر ودانش محمدي، ومقالة «الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون؛ مقارنة لسانية في ضوء منهج النقد الصوتي»، لحسين مجيد رستم الحصونة، ودراسة «سورة الفلق، دراسة صوتية دلالية» لإبراهيم محمد عثمان. وهناك بعض دراسات تعرّضت للتحليل الصوتي في شعر نزار قباني عامة وقصيدة بلقيس خاصة نحو:

رسالة معنونة بـ«البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني» لرشيد بديدة، تناولت مرثية بلقيس من منظار أسلوب، ويشكّل الإحصاء أساسها، وعلى الرغم من وجود بعض التشابه بينها وبين دراستنا، إلّا أنّها لم تتطرّق إلى قضية الدلالة الصوتية ولم تخرج من ذلك الإطار الإحصائي إلى الدلالات المستوحاة من الأصوات.

مقالة معنونة بـ«الجمالية في النصّ الشعري مطوّلة بلقيس نموذجاً» لوسام محمد منشد الهلالي،

جاءت لمحاولة الكشف عن بعض السمات الجمالية التي تتحقق في النصّ الشعري من خلال السمات الفنية للنصّ الشعري. فدراسة التكرار والصور التشبيهية غاية ما تناولتها الدراسة المذكورة بالنقد والتحليل، ولا نرى فيها بحثاً عن الدلالات الصوتية.

مقالة معنونة بـ«السمات الأسلوبية في قصيدة بلقيس لـ «نزار قباني» لذياب راشد، وحمّانة إبراهيم دؤاد، درست الدور الجمالي والإيحائي والأنساق الرمزية الذي تؤدّيه القصيدة في تجسيد قضايا الإنسان العربي على المستويين الخاص والعام. أما دراستنا هذه عنيت، مع آلياتها التطبيقية، بجانب مهم من جوانب التحليل اللساني وهو التحليل الصوتي لنصّ القصيدة ومدى مساهمته في الكشف عن أسباب تألفها داخل الحقل الدلالي، وإمكانية قراءتها قراءة دلالية لسانية من منظور النقد الصوتي لتحديد المعايير الجمالية وصلتها بالصوت.

الدلالة الصوتية

تعدّ الدلالة الصوتية من أهمّ جوانب الدراسة الدلالية للنصّ الأدبي من خلال طبيعة الأصوات اللغوية، لأنّ «الأصوات اللغوية في داخل الكلمات رموز لغوية صوتية ذات دلالات معينة» (حسان، ٢٠٠١: ١١٦). والدلالة الصوتية «تستنبط من الأصوات التي تألفت منها الكلمة وتختلف دلالة الكلمات حسب طبيعة هذه الأصوات، فتدلّ شدة الصوت وجهه على معنى قويّ، كما تدلّ رخاوة الصوت وهمسه على معنى لين ويسر. والدلالة الصوتية تشتمل على دلالة الصوت، ودلالة النبر، ودلالة المقاطع، ودلالة التنغيم» (روشنفكر، ومحمدي، ١٣٩١: ٤٩).

الصوت اللغوي

إنّ اللبنة الأولى لدراسة الدلالة الصوتية للنصّ الأدبي تنطلق من دراسة الصوت اللغوي وفهم أبعاده ومعايير الدلالية، لأنّ الصوت هو المظهر الأول للإبداع اللغوي. وقد صنّف علماء اللغة العربية أصوات الحروف في مجموعات كثيرة، وعلّلت أبسطها ما يلي:

الصوائت (الحركات) والصوامت

الصوائت^١: الصوائت هي الحركات من فتحة وضممة وكسرة، وكذلك مدّها أي إطالتها التي عرفها العرب بألف المد، و واو المد و ياء المد، والصفة التي تجمع بين قصيرها وطويلها هي الوضوح في السمع، ذلك أن الهواء حين يندفع من الرئتين ماراً بالحنجرة يتخذ مجراه في الحلق والفم؛ بحيث لا يجد ما يعترض سبيله من عوائق ومن ثمّ يضيق مجرى الصوت قليلاً فيحدث ذلك نوعاً من علوّ الصوت (بشر، د.ت: ٤١٩-٤٢٥). والصوامت^٢: الأصوات الصامتة في العربية ثمانية وعشرون صوتاً تبدأ بالهمزة وتنتهي بالياء.

الأصوات المجهورة والمهموسة

تنقسم الأصوات إلى نوعين متميزين: مجهورة أو مهموسة. أ . الأصوات المجهورة^٣: أصوات يهتّر معها الوتران الصوتيان. وقد حصرها اللغويون في الحروف التالية: ب/ ج/ د/ ذ/ ر/ ز/ ض/ ظ/ ع/ غ/ ل/ م/ ن/. ويضاف إليها أصوات اللين، أي: الألف، والواو، والياء. ب . الأصوات المهموسة^٤: أصوات لا يهتّر معها الوتران الصوتيان، وهي عبارة عن الأصوات التالية: ت/ ث/ ح/ خ/ س/ ش/ ص/ ط/ ف/ ق/ ك/ ه/ (أنيس، ١٩٨٧: ٢٢).

الأصوات الشديدة والرخوة وما بينهما

يقال لصوت حرف ما إنّه شديد، إذا كان النّفس معه ينحبس عند مخرجه؛ وذلك بضغط الأعضاء التي تحدّته على بعضها. حتى إذا انفصلت فجأة، حدث الصوت كأنه انفجار. والأصوات الشديدة عبارة عن: ب/ ت/ د/ ط/ ض/ ك/ ق/. ويضاف إليها حرف (ج) القاهرية (المصدر نفسه، ص٢٤). والحروف الرخوة هي التي لا ينحبس فيها النّفس. وهي عبارة عن: س/ ز/ ص/ ش/ ذ/ ث/ ظ/ ف/ ه/ ح/ خ. ويضاف إليها حرفا ع/ غ (عمر، ١٩٨١: ٢٧٩).

1. Vowels
2. Consonants
3. Voiced
4. Voiceless

أصوات اللين

يسمى إبراهيم أنيس الأصوات الصائتة، أصوات اللين ويقول: «وأصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلاح عليه بالحركات من فتحة، وكسرة، وضمة، وكذلك ما سمّوه بألف المدّ، وياء المدّ وواو المدّ» (أنيس، ١٩٨٧: ٤٢). أصوات المدّ تنقسم إلى قسمين: أ. الأصوات القصيرة: وهي الفتحة، والكسرة، والضمة. ب. الأصوات الطويلة: وهي: الألف، والياء، والواو. وبعد هذا الاستعراض للأصوات نرى أنّ آراء اللسانيين وعلماء الدلالة تساعدنا في فهم الرموز اللغوية في الشعر وتحليلها، والوصول إلى تحليل واقعي للقصيدة المختارة.

تحليل مواد البحث

إنّ الدراسات التي تدرس النص الأدبي من خلال إحصاء نسبة توزيع الأصوات، تعطينا إشارات هامة لدخول عالم النصّ المجهول والشائك. جدير بالذكر أنّ الإحصاء لا ينبغي أن يكون مجرد أرقام وبيانات؛ فعلى الباحث أن يقيم هذه النسب ويُفسّرها توصلًا إلى نتائج قيمة.

تواتر الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة

إنّ الأصوات المجهورة قد طغت على بنية قصيدة بلقيس، وسيطرت عليه بكثرة تواترها؛ فقد قدر التواتر الكلي للأصوات المجهورة بـ ٢٥٣٧ مرة، وفي المقابل، قدر التواتر الكلي للأصوات المهموسة بـ ١٣٨٨ مرة. هذه المزاوجة بين الأصوات المجهورة والمهموسة ساهم في التشكيل الصوتي والجمالي للقصيدة كما أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً. «الأصوات ألوان الكاتب؛ ولا بدّ له أن يختار تلك الأصوات التي تلفت بقوّتها الانتباه، وتستحوذ بملاحظها المميّزة على الأذهان؛ وتناسب مضمون نصّه، وتشحن معانيه، وتصبغه بتألفها بصيغة جمالية جذّابة؛ فتحمل بذلك كلّها، ما يريد الكاتب إيصاله على أتمّ حال، فإرضاء سيادتها على المتلقّي. ويتمّ اختيار أصوات النصّ، باختيار الكلمات التي تحتويها، واختيار العلامات، والمحسنات البديعية، التي تدلّ على الفونيمات غير التركيبية في النصّ» (عناد أحمد قبه، ٢٠١١: ٢٥). نلاحظ من خلال الجدول التالي أنّ نزار قبّاني لَوّن قصيدته بالأصوات المجهورة التي خلقت أجواء موسيقية تتوازى مع الحالات النفسية المعقّدة، وهذا ما يوحي بأنّ الشاعر يريد الجهر بمصيبته المفجعة؛ خاصة أنّه ذكر اسم مرثيته في بداية القصيدة بالتحديد:

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
الأصوات المجهورة	٢٥٣٧	٪٦٤/٥
الأصوات المهموسة	١٣٨٨	٪٣٥/٥
مجموع الأصوات	٣٩٢٥	

ولنا أن نقول إنّ تواتر الأصوات المهموسة في هذه القصيدة بنسبة مئوية ٣٥/٥ تقريباً وإن كانت نسبة حضورها على مستوى أصوات النصّ أقلّ من حضور الأصوات المجهورة، يتوافق وطبيعة الموقف الذي قيلت فيه القصيدة، ألا وهو العتاب والشكوى.

تواتر الأصوات الشديدة والرخوة في القصيدة

وهنا ملاحظة يجدر الإشارة إليها وهي أنّ الرثاء موضوع يتطلّب من الشاعر أن يختار أصواتاً شديدة ليفرغ أحزانه وآهاته وليظهر مدى ما يحسّه من ألم و معاناة إثر اغتيال زوجته. فالجدول التالي يبين لنا مدى تواتر الأصوات الشديدة والرخوة في القصيدة بالتحديد:

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
الأصوات الشديدة	١١١٨	٪٥٧
الأصوات الرخوة	٨٢٨	٪٤٣
مجموع الأصوات	١٩٤٦	

تواتر أصوات اللين في القصيدة

نحن لانستطيع أن ننكر إجماع الأصوات في تشكيل الدلالة الشعرية في القصيدة الحديثة خاصة حروف المدّ؛ فهذه الحروف أضفت طابعاً ذات الحزن والأسى على قصيدة بلقيس. إن توالي حروف المدّ في قصيدة بلقيس تدلّ على شدّة المأساة وكثرة معاناة الشاعر التي كان يريزج تحت وطأتها. ولو تراجع إلى الألفاظ المستخدمة في القصيدة فكثيراً ما نلاحظ فيها حروف المدّ كهذا

المقطع: «وَمِنَ الْمَرَايَا تَطْلَعِينَ / مِنَ الْخَوَاتِمِ تَطْلَعِينَ / مِنَ الْقَصِيدَةِ تَطْلَعِينَ / مِنَ الشُّمُوعِ مِنَ الْكُؤُوسِ / مِنَ التَّبِيدِ الْأَرْحَوَانِي / بَلْقَيْسٍ .. يَا بَلْقَيْسِ / لَوْ تَدْرِينَ مَا وَجَعُ الْمَكَانِ / فِي كُلِّ رُكْنٍ .. أَنْتِ حَائِمَةٌ كَعَصْفُورٍ / وَغَابِقَةٌ كَغَابَةِ بَيْلسَانَ / فَهِنَاكَ كُنْتِ تُدَخِّنِينَ / فَهِنَاكَ كُنْتِ تُطَالِعِينَ / فَهِنَاكَ كُنْتِ كَنَخْلَةٍ تَتَمَشَّطِينَ». إذن يبدو من خلال تلك السطور المختارة استخدام قباني للألفاظ التي تحتوي على الحركات الطويلة، خاصة الياء في كلمات مثل «تطالعين، تدخين، تطالعين، تمشطين»؛ فهذا جعل الموسيقى قويّة، رغم أنّ الشاعر في موقف الحزن والألم، كما أنّه يلتاع بزوجته ويذكر أعمالها اليومية كالتدخين، والمطالعة وتمشيط شعرها ليذكر حبّه لها كثيراً. ولعلّ وفرة الزمن في هذه القصيدة تعود إلى عدة أسباب منها «الخصائص الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي وتشدّد الانتباه إلى ما في النصّ من معانٍ توجب النظر» (السعدي، د.ت: ٦٣). فبعد إحصاء أصوات اللين حصل الجدول التالي:

أصوات اللين	عدد التواتر	النسبة المئوية
الياء	٤٦٨	٪٤٨
الألف	٢٩٧	٪٣٠/٥
الواو	٢١٠	٪٢١/٥
مجموع الأصوات	٩٧٥	

تكرار الأصوات ودلالاتها

وللوقوف على دلالة الأصوات يمكن الرجوع إلى الشعر خاصة المعاصر منه؛ حيث «عنى الشعراء المحدثون بظاهرة تكرار الأصوات حين أيقنوا أنّ هذا التكرار يشحن نصوصهم بطاقات النغم الصوتي بصورة تجعل حركتها تنسجم وحركة المعنى» (عياش، ١٩٩٠م: ٨٢). وإذا كانت رثاء الزوجة قد خيّمت بظلالها على قصيدة بلقيس فلا غرو أن تلعب الصوائت دوراً بارزاً في إضفاء دلالة الحزن والأسى عليها.

تكرار حرف الألف

يرى الباحثون أنّ «شعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطّوال في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة» (السعدي، ٣٧). حفلت قصيدة بلقيس بدلالات الشكوى والأسى، وتشترك أصوات المدّ (الواو، والياء، والألف) لتعزف سيمفونية الألم والحزن اللتين قصد قباني أن يبيّنها من خلال قصيدته، إذ تشارك تلك الأصوات في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة وتبين مظاهر الألم والشكوى التي أصابت الشاعر. إنّ صوت «الألف» هو الصوت الأكثر قدرةً على التعبير عن مشاعر الألم والحزن والكآبة وتصويرها من خلال موسيقاها الممتدة التي تعطي المجال للضغط النفسي أن يتسرّب من خلال امتداداتها العميقة. لاشكّ أنّ تردّد الألف بنسبة عالية في مقاطع القصيدة لعب دورين اثنين: الأول أنّه مع دوره الإيقاعي في تحقيق التناغم الموسيقي، وبانطلاقه إلى العلوّ وامتداده الزمني الطويل، فرضت موسيقاه الحزينة على القصيدة التي عبّرت عن آهات الشاعر وأحزانه المنبثقة من خلال مدّاته المتوالية. والثاني أنّ الشاعر استطاع من خلال تلك المدّات المتوالية والمنسابة تخفيف آلامه المضنية. نختار بعض أسطر من القصيدة استشهداً لما ذكرناه: «حتّى العيونُ الحُضُرُ / يأكلُها العُربُ / حتّى الصّفائفُ .. والحوائمُ / والأساورُ .. والمرايا .. / حتّى الكواكبُ .. والمراكبُ .. والسحبُ / حتّى الدّفاتيرُ ..»؛ فنلاحظ صوت «الألف» يتكرّر بشكل لافت في كلمات «الصّفائفُ، الحوامُ، الأساورُ، المرايا، الكواكب، المراكب، الدفاتر» ولها النصيب الأكبر والأكثر تكراراً ودوراناً في القصيدة إذ يبدو أنّه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الحزن، والأسى، والشوق، واللوعة، والاشتياق، والتحصّر التي هي أهمّ الدلالات التي تحملها الصوائت في امتدادها.

تكرار الواو والياء

يشترك في قصيدة بلقيس صوتا «الواو والياء» ليعزفا ألحان الألم والحزن التي قصد قباني أن يبيّنها من خلال قصيدته؛ فنرى صوت الواو يتكرر بشكل لافت للنظر، وكذلك صوت الياء الذي يتردد بشكل ملحوظ أيضاً: «سأقولُ في التحقيق/ كيف غزالي ماتت بسيفِ أبي لُهب/ كلّ اللصوصِ من الخليجِ إلى المحيطِ / يُدْمرونُ .. ويحرقونُ / وينهبونُ .. ويرتشونُ / ويعتدونَ على النساءِ / كما يُريد أبو هُهب / كلّ الكلابِ موظّفونَ / ويأكلونُ .. ويسكرونُ». فنلاحظ تكراراً واضحاً

وملموساً للحرفين في المقطوعة المذكورة إذ يكثرهما الشاعر في كلمات «التحقيق، غزالي، الخليج، المحيط، يُدمرون، يجرّفون، ينهبون، يرتشون، يعتدون، مؤظفون، يأكلون، يسكرون» وإذا أمعنا التأمل في هذه الكلمات فسنجدها تحتوي على حروف المدّ لما فيها من وضوح سمعي، فلم يستخدم صائلاً ضعيفاً لأنّه في مقام يحتم عليه المباشرة والمصارحة، فكيف لا وامرأته قتلت ولم يبق له إلا رجح الأنين. إنّه في موقف يحتم عليه إسماع صوته إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين يستنهض همّتهم ويحثّهم على النهوض من غياهب الصمت.

تكرار النون واللام والراء

تعتبر أصوات الثلاثة أى النون واللام والراء أكثر وضوحاً من غيرها في التطق، ولهذا «سميت بأشباه الصوائت» (كرم ذكي، د.ت: ١٧٤). إنّ الظاهرة اللافتة للنظر هي أن قَباني مال ميلاً شديداً في قصيدة بلقيس إلى تكرار صوت النون، فهو من الصوامت التي تمتاز بقوة الوضوح السمعي وسهولة الانتشار، لذلك حَقّق من خلالها الغاية التعبيرية، فسهل انتقال الرسالة من الشاعر إلى المتلقّي، مجسدة مثلاً في (مشتاقون، مذبحون، مايدرون، تفرعين، تخلعين، وتأتين): «بلقيس/ مُشتاقون.. مُشتاقون.. مُشتاقون/ بلقيس/ مذبحون حتّى العظم/ والأولاد مايدرون ما يجري/ هل تفرعين الباب بعد دقائق؟/ هل تخلعين المعطف الشتوي؟/ هل تأتين باسمّة..».

نلاحظ في السطور التي اخترناها من إحدى مقاطع القصيدة تواتر حرف النون عشر مرّات. حرف النون وتكراره ههنا بعد حروف المدّ أضفى على المقطع نوعاً من الموسيقى الغنائية الحزينة، والشاعر يصرخ بصوت عالٍ أنّه وأولاده فضوا أيام ممتعة وليال سارة بجنبها، وها هم اليوم يشعرون بالكآبة والحزن العميق والإحساس باليأس والتشاؤم. ونراه يسأل منها: «هل تأتين باسمّة ناضرة؟» هذا السؤال بماذا يدلّ؟ هل يدلّ على شيء غير اشتياق ولوعة الشعر بزوجته وتحسّره على الأيام التي كنا معاً؟

تواتر حرف اللام في قصيدة بلقيس ظاهرة أخرى يسترعي انتباهنا؛ فاللام كذلك حرف يوحي بجوّ من الشجن والهدوء المناسبين لجوّ القصيدة. وهو صوت مجهور جاء بما فيه من قوّة وتردد صوتي مرتبطاً بحالات الغضب والثورة والرفض: «بلقيس/ يا وجع القصيدة حين يلمسها الأنامل/ من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل/ تغطال أصوات البابل/ إنّ الشمس لأضني على السواحل/ إنّ اللصّ أصبح يرتدي ثوب المقاتل/ إنّ القائد الموهوب أصبح كالمقاول/ فنحن قبيلة

بين القبائل». ويقول في مقطع آخر: «بلقيس.. / يا فرسي الجميلة.. إني/ من كل تاريخي حجول/ هذي بلادي يَقتُلونَ بِها الحُيول/ هذي بلادي يَقتُلونَ بِها الحُيول».

يبدو في المقطوعتين السابقتين أنّ عدم وجود الحركة على اللام وهو ما يسمّيه علماء العروض قافية مقيدة (بكار، ١٩٩٧م: ٣١) يجسّد حالة الشاعر المحاط به والمقيّد، وذلك تركيزاً على المفارقة؛ إذ يزيد تهكمه بقتله زوجته. والملاحظة الهامة هي أنّ هذا الحرف قد استأثر بالقافية كما تكرر في الحشو عشر مرّات، الأمر الذي صبغ المقطوعة بطابع الحزن والكآبة. فالشاعر، خلال هذه الأبيات، يصف حالته النفسية المفعمة بالتحسّر والتهكّم.

ولقد أسهم حرف الرّاء في إعطاء القصيدة أجواء موسيقية خاصّة من خلال الكلمات المتعددة داخل السطور الشعرية. فالراء حرف يدلّ على «حالة الحلم التي كان الشاعر يعتقد أنّه يعيشها فهو لا يصدق أنّ امرأته رحلت وأنها ماتت وتركه» (بديدة، ٦٠). ننظر إلى هذه السطور التي تكررت الراء إحدى عشرة مرّة وأخذت تلفت أنظارنا كظاهرة صوتية رائعة:

«بلقيس/ إنّ قضاءنا العربيّ أن يَغتالنا عَرَب/ ويأكل لحمنا عَرَب/ ويبيثر بطننا عَرَب/ ويفتح قبرنا عَرَب/ فكيف نُفّر من هذا القضاء/ فالخنجر العربيّ ليس يُقيم فرقا/ بين أعناق الرّجال/ بين أعناق النساء». يمتاز صوت الراء بصفة أخرى لا يشاركه فيه صوت آخر، وهو التكرير الصوتي، وقد لاحظ سيبويه هذه الصّفة حين قال: «الراء إذا تكلمت بها أخرجت كأثما مضاعفة والوقف يزيدا إيضاحاً» (سيبويه، ٤: ٤٣٥).

تكرار حرف الكاف والقاف

والقاف من الحروف المجهورة التي تحدث انقباساً للصوت في الحنجرة؛ هذا الحرف ذات تردّد عال في القصيدة حيث ذكر ٢١٥ مرّة يختصّ أكثر من خمسين مرّة منها بذكر كلمة بلقيس زوجة الشاعر التي جاء اسمها في مطلع كلّ مقطوعة: «سأقول في التّحقيق/ إنّ اللّصّ أصبح يرتدي ثوب المقاتل/ وأقول في التّحقيق/ إنّ القائد الموهوب أصبح كالمقاول/ وأقول/ إنّ حكاية الإشعاع أسخف نُكتة قيلت/ فنحنُ قبيلة بين القبائل/ هذا هو التاريخ.. يا بلقيس/ كيف يُفرّق الإنسان/ ما بين الحداثق والمزابل..» الشاعر هنا يتكّيء على حرف القاف المهموس المتكرر في عدد من كلمات هذه المقطوعة الشعرية مثل: «بلقيس، المقاتل، المقاول، القبائل، الحداثق». فهذا الترديد

اللاشعوري لهذا الحرف الذي يؤدي وظيفة صوتية إضافية إلى المعنى، إنما ينم عن قدرة الشاعر على توظيف هذا الحرف ليخدم بصفته المهموسة حالته النفسية. فالشاعر يكتب عن اغتيال زوجته ويحتاج إلى الحرية ليصرخ في وجه قتلها، لذلك يخدم تكرار حرف القاف بمثابة الدلالة والفكرة الرئيسية لنفسه.

أما صوت الكاف، ذلك الصوت الانفجاري الشديد، والذي ينتج عن انقباس النفس لحظة النطق به ثم اندفاعه دفعة واحدة، فيلائم حالة المكبوت المقهور الذي ينفجر فجأة كالبركان. تواتر صوت الكاف ١٥٢ مرة ليلائم مع حالة الشاعر الذي يعيش مكبوتاً مقهوراً فتتفجر أحاسيسه مرة واحدة ليعبر بذلك عن أغراضه: «فهنالك ... كنتِ تدخنين/ فهنالك .. كنتِ تُطالعين/ فهنالك .. كنتِ كنتخلة تمشطين/ كأنتك السيف اليماني». والواقع أنّ التركيز على مكان جلوس الزوجة في السطور السابقة يكشف لنا هذه الحقيقة بأنّ قبّاني مُستحيل أن ينساها، والغرام الشديد للزوجة دفعته أن يسرد يومياتها، وكأنته واقف يشاهد فيلماً يكون بلقيس بطولتها.

تكرار حرف الهمزة والباء والهاء

أما الصوت المميّز الآخر في القصيدة فهو صوت الهمزة المتكرر كثيراً فيها؛ حيث لا يخلو سطر من سطور القصيدة منه، نحو هذه اللقطة: «نامي بحفظِ الله أيتها الجميلة/ فالشعر بعدك مُستحيل/ والأنوثة مُستحيلة/ ستظلُّ أجيالٌ من الأبطال/ تسألُ عن ضفائرِك الطويلة/ وتظلُّ أجيالٌ من العُشاق/ تقرأ عنكِ أيتها المعلمة الأصبيلة/ وسيعرفُ الأعرابُ يوماً/ أنهم قتلوا الرسول».

والهمزة من الأصوات المجهورة التي تتصف بالشدة، وهي أصعب الأصوات نطقاً بسبب اقتراب الوترين الصوتيين فيصاحب نطقها مشقة تكشف عن انفعال الشاعر وتبين مدى شعوره بالحرمان والغيظ الناجمين عن قتل زوجته، كما أنّ مفردات «الجميلة، المعلمة الأصبيلة، والرسولة» تكشف عن مدى حبّ الشاعر لها.

أمّا حرف الباء «وهو صوت مجهور انفجاري فقد جاء مؤكّداً لحالات الغضب الشديد والاضطراب والرفض للواقع الذي عبّر عنه صوت اللام وكثيراً ما ارتبط ظهوره بنوع الجنس الذي ينتمي إليه القتلة المعتصين وهو جنس العرب الذي يكن له الشاعر كلّ معاني الغضب والسخرية والرفض كما ارتبط برمز من رموز العرب الكفرة الطغاة وهو أبو لهب سيد الكفار والمشركين»

(بديدة، ٦٠). يقول: «قَبَائِلُ أَكَلَتْ قَبَائِلَ / وَتَعَالِبٌ قَتَلَتْ ثَعَالِبَ / وَعَنَاكِبُ قَتَلَتْ عَنَاكِبَ / قَسماً بِعَيْنِكَ اللَّتَيْنِ إِلَيْهِمَا / تَأْوِي مَلَائِينَ الْكَوَاكِبَ / سَأْفُولُ يَا قَمْرِي عَنِ الْعَرَبِ الْعَجَائِبَ / بَلْقَيْسُ / إِنَّ قَضَاءَنَا الْعَرَبِيَّ أَنْ يَغْتَالِنَا عَرَبَ / وَيَأْكُلَ لَحْمَنَا عَرَبَ / وَيَقْرَ بَطْنَنَا عَرَبَ / وَيَفْتَحَ قَبْرَنَا عَرَبَ». ورد «الباء» في هذه السطور الخاصة في كلمة «عرب» منساقاً في خدمة البنية الموسيقائية للقصيدة بطابع الانفعال المتلون من قبل الشاعر، وهو يبلِّغ أحياناً ويحذر ويهدد ويتوعد أحياناً أخرى. من جانب آخر يعطى بعض المفردات مثل «ييقر، قبرنا» صورة جلية واضحة عن تدفق الألم والحزن وعمق الشكوى، بغض النظر عن سياقها في الكلام.

أما حرف الهاء من الحروف الحلقية التي لا يحتاج إلى جهد عضلي؛ والشاعر باستخدام هذا الحرف استطاع أن يفرغ آهاتها المتتالية خاصة إذا كان مردوفاً بالياء ك: «بلقيسُ / أَيُّهَا الشَّهِيدُ وَالْقَصِيدَةُ / وَالْمَطْهَرَةُ النَّقِيَّةُ / سَبَأٌ تُفْتَشُّ عَنْ مَلِيكَتِهَا / فَرْدِي لِلْحَمَاهِيرِ التَّحِيَّةُ / يَا أَعْظَمَ الْمَلِكَاتِ / يَا امْرَأَةً مُجَسَّدُ كُلِّ أَمْجَادِ الْعُصُورِ السُّومَرِيَّةِ. بلقيسُ / يَا دَمْعاً تَنَاطَّرَ فَوْقَ حَدِّ الْمَجْدَلِيَّةِ / ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ ضِيْفَانِ الْأَعْظَمِيَّةِ / هَا نَحْنُ يَا بَلْقَيْسُ / نَدْخُلُ مَرَّةً أُخْرَى لِعَصْرِ الْجَاهِلِيَّةِ / نَدْخُلُ مَرَّةً أُخْرَى عُصُورَ الْبَرَبَرِيَّةِ / حَيْثُ الْكِتَابَةُ رِحْلَةٌ / بَيْنَ الشَّظِيَّةِ وَالشَّظِيَّةِ». وهنا نرى انفعال الشاعر في امتزاج صوت الهاء بوصفه صوتاً مهموساً غنياً بمختلف مشاعر الحزن والكآبة، فهي تعبير صوتي لانبعث آهات الشاعر وتصويره للآلام النفسية التي تنبعث من خلال تواترها.

نستنتج مما سبق، أن الشاعر لا يقصد واعياً إلى تكثيف استعمال أصوات معينة في شعره لتبني علاقة جلية مع الدلالات، فالعلاقة التي نتحدث عنها «ليست سابقة على التشكيل بل هي حادثة بحدوثه، وناجحة عن تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة تتميز المحتوى وتتميز به في آن واحد» (عبد الجليل يوسف، ١٩٩٨: ٥). ففي الجدول التالي نرى تواتر تلك الأصوات التي مرّت دراستها:

الأصوات المجهورة وتواترها						
الباء	اللام	الميم	النون	الألف	الواو	الياء
١٨٧	٢٦٥	١٨٠	٢٧١	٢٩٧	٢١٠	٤٦٨

الأصوات المهموسة وتواترها			
التاء	القاف	الهاء	الكاف
٣٤١	٢١٥	١٢٩	١٥٢

المقاطع الصوتية^١

لقد أكد اللغويون على أهمية المقاطع، وأدوارها الخطيرة الفاعلة في بناء العمل الشعري والإفصاح عن كنوزه الدلالية العميقة. والمقطع مزيج من صامت وحركة، وهو «عبارة عن كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها» (عبدالتواب، ١٩٩٩م: ١٩٤). وللمقطع عند العلماء المحدثين ثلاثة أشكال رئيسية: ١. المقطع القصير المفتوح: يتألف من صامت + حركة قصيرة، فيرمز إليه بـ ص + ح. مثل: بـ. ٢. المقطع الطويل المقفل: يتكوّن من صامت + حركة + صامت، فيرمز إليه بـ ص + ح + ص. مثل: بَل. ٣. المقطع الطويل المفتوح: يتكوّن من صامت + حركة قصيرة + حركة قصيرة، فيرمز إليه بـ ص + ح + ح. مثل: مَأ. وله شكلان فرعيان:

١. المقطع المديد المقفل بصامت، ويرمز إليه بـ ص + ح + ح + ص. مثل: كَأَن.

٢. المقطع المديد المقفل بصامتين، ويرمز إليها بـ ص + ح + ص + ص. مثل: فَضَّل (شاهين، ١٩٨٠م: ٤٠-٤١).

قد تمثل الصياغة الصوتية في القصيدة انعكاساً داخلياً غير واعٍ للصوت، يعني أنّها قد تدلّ على رؤية الشاعر؛ وللكشف عن هذا الانسجام بين الصياغة الصوتية وبنية النصّ ورؤيته سنحاول الوقوف على ملامح البناء المقطعي في القصيدة، وذلك برصد نماذج من البناء المقطعي في بعض مشاهد القصيدة. تنوّع التشكيل الصوتي في القصيدة مع توظيف تلك الأشكال بطريقة موحية شاركت في خلق الدلالة وإيجاد التشكيل الجمالي الصوتي:

«يا زَوْجَتِي / وَحَبِيبَتِي .. وَفَصِيدَتِي .. وَضِيَاءَ عَيْنِي / قَدْ كُنْتُ عُصْفُورِي الْجَمِيلِ / فَكَيْفَ هَرَبْتَ يَا بَلْقَيْسُ مَيِّ. /// بَلْقَيْسُ / يَا كَنْزاً حَرَاقِيّاً / وَيَا رُحْمَاءَ عِرَاقِيّاً / وَغَابَةَ خَيْرَانَ / مِنْ أَيْنَ جِئْتِ بِكَلِّ هَذَا

1. Syllables

العُنْفُوان/ بلقيس/ أَيْتِهَا الصَّدِيقَةُ . . وَالرَّفِيقَةُ/ وَالرَّفِيقَةُ مِثْلَ زَهْرَةِ أَفْحُوان/ ضَاقَّتْ بِنَا بَيْرُوتَ/ ضَاقَّ بِنَا الْبَحْرَ/ ضَاقَّ بِنَا الْمَكَانَ/ بلقيس ما أنتِ التي تَتَكَرَّرِينَ/ فَمَا لِيَلْقِيسَ اثْنَتَانِ».

نلاحظ في المقطوعتين السابقتين أنّ قباني استخدم كلاً من الأشكال الخمسة، إلا أنّ المقطع المفتوح القصير يسيطر على القصيدة كأغلب النصوص الشعرية، وبعدها تقع المقاطع المفتوحة المقفلة. بيد أنّنا نرى أنّ المقاطع الطويلة المقفلة تكثر على سائر المقاطع كـ «تي، ني، ري، مي، دي، في، ضا» في كلمات «زوجتي، حبيبي، قصيدي، عيني، عصفوري، جميل، صديقة، رفيقة، ضاقت، ضاقت اثنتان». والملاحظ أنّ هذا النوع من المقاطع (حسب الجدول التالي) يتناسب مع «الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات شعورية صوتية تتجسّد في الصيغة اللغوية للمقاطع وتترافق مع المقاطع الصوتية الأخرى» (مبروك، ٢٠٠٢م: ٥٤).

النسبة المئوية	عدد التواتر	المقاطع
٤٤٪	١٧١٣	المقطع القصير المفتوح
٣٢٪	١٢٤٣	المقطع الطويل المقفل
٢٤٪	٩٢٢	المقطع الطويل المفتوح
	٣٨٧٨	مجموع المقاطع

يرتبط عدد المقاطع الصوتية التي يستخدمها الشاعر بالحالة الشعورية التي تسيطر عليه ارتباطاً وثيقاً، فإذا كان الشاعر هادئاً جاءت قصيدته ذات مقاطع كثيرة؛ وإذا سيطرت عليه الانفعالات النفسية نحو الحزن الشديد أو الفرح العميق؛ فإنّ عدد المقاطع عند الشاعر يقلّ ويزداد طولاً، لأنّ «الشاعر في حالة يأسه وجزعه يتخيّر وزناً طويلاً كثير المقاطع ليعبّر به عمّا يجيش في نفسه من جزع وجزع» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٧٧).

التبر ودلالته في القصيدة

إنّ مصطلح التبر الذي يعادله في الإنجليزية مصطلح (Stress) لم يرد في كتب العرب القدامى، إلا أنّ ذلك لا يعني أنّه لا يوجد في اللغة العربية. فقد عزّفه الباحثون المحدثون بأنّه «الضغط على مقطع معين من الكلمة؛ ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السامع» (فاضل المطلي، ١٩٨٤م: ٢٦١).

يقع النبر على المقطع الأول في الحالات التالية:

أ. إذا توالى في الكلمة الواحدة ثلاثة مقاطع من النوع الأول (القصير المفتوح) مثل كَتَبَ. ب. إذا اشتملت الكلمة على أكثر من ثلاثة مقاطع شريطة أن تكون الثلاثة الأولى منها من النوع الأول (القصير المفتوح) وذلك نحو مَلَكَةٌ. ج. إذا كانت الكلمة تتكون من مقطع واحد، أي أحادية المقطع (أنيس، ١٩٨٧م: ٢٢٠) ويحدث ذلك في حالة الوقف مع كلمات مثل: يأس، ناب. يقع النبر على المقطع الأخير إذا كان المقطع الأخير من (الطويل المغلق والقصير المغلق بصامتين) في حالة الوقف نحو كلمتي نستعين. فالمقطع المنبور هو المقطع الأخير والذي يتمثل في المقطع (عين) من كلمة نستعين. اعتمد نزار في رثائية بلقيس على النبر المرافق للمد، وهذا الاجتماع له ما يبرزه جمالياً ونفسياً. وللتدليل على ما ذكرنا نستشهد بالمقطوعة التالية:

«بلقيس/ أيتها الشهيدة.. والقصيدة/ والمطهرة النقية/ سبأ تُفَتِّش عَنْ مَلِكْتِهَا/ فَرْدِي
للحماهير التَّحِيَّة/ يا أعظم الملكات/ يا امرأةً تُجَسِّدُ كُلَّ عِجَازِ العُصُورِ السُّومَرِيَّة/ بلقيس/ يا
عصفُورِي الأَحْلَى/ ويا أَيُّوثِي الأَعْلَى/ ويا دَمْعاً تَنَاطَرُ فَوْقَ خَدِّ المِجْدَلِيَّة/ أثيري ظَلْمَتِكِ إِذْ
نَقَلْتِكِ/ ذاتِ يَوْمٍ.. مِنْ ضِفافِ المِجْدَلِيَّة/ بيروت تَقْتُلُ كُلَّ يَوْمٍ واحداً مِنَّا/ وَتَبْحَثُ كُلَّ يَوْمٍ عَنْ
ضَحِيَّة/ وَالْموتِ فِي فَنجانِ قَهوتِنَا/ ها نَحْنُ.. يا بلقيس/ نَدخُلُ مَرَّةً أُخْرَى لِعَصْرِ الجاهليَّة/ ها نَحْنُ
نَدخُلُ فِي التَّوحشِ/ وَالتَّخلفِ والبِشاعةِ وَالوَضاعةِ/ نَدخُلُ مَرَّةً أُخْرَى عِصْرِ البربريَّة/ حيثُ
الكِتابَةُ رَحَلَةُ/ بين الشَّظِيَّةِ والشَّظِيَّةِ/ حيثُ اغْتِيالِ فَراشَةَ فِي حَقْلِها/ صارَ القَضِيَّة.»

ومن خلال التركيز على مفردات المقطوعة المختارة نلاحظ أنّ مقاطعها الصوتية تتألف من ثلاثة مقاطع؛ والذي يلفت النظر في هذه المقطوعة هو النبر الذي جاء عشر مرّات، وهذا يلائم مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويعاني منها، ومن ثمّ ترك أثراً كبيراً في إذن السامع وفي نفسه، وبالنظر إلى تلك الكلمات يستطيع القارئ بسهولة أن يميّز فيها طعم الحزن واللوعة اللذين تجرعهما الشاعر؛ فهذه الكلمات هي: التَّحِيَّة، المِجْدَلِيَّة، الأَعْظَمِيَّة، ضَحِيَّة، الجاهليَّة، الوضاعة، البربريَّة، الشَّظِيَّة، القَضِيَّة.

الروي ودلالته في القصيدة

هنا ينتهي بنا المطاف إلى الروي في بنية إيقاع القوافي في قصيدة بلقيس وفق الجدول الآتي:

تواتره	حرف الروي	تواتره	حرف الروي
٣٤	حرف اللام	٤٣	حرف النون
١٨	حرف الراء	٢٧	حرف الباء
١١	حرف الياء	١٥	حرف الهمزة
١٥	حرف الهمزة	١٨	حرف الراء
٨	حرف الميم	١١	حرف الياء

للروي أهمية كبيرة منذ القديم إذ تنسب القصائد إلى الروي الذي تبنى عليه القصيدة، إلا أنه شهد تغييراً يخضع للانفعالات الشعورية التي يحاول الشاعر إلى إظهارها. لقد تحوّل الروي إلى «أن يكون صوتاً منتقلاً متغيراً أو متفقاً لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض» (الورقي، ٢٠٠٢: ٢١٠). والناظر في هذا الجدول الإحصائي لحروف الروي للقصيدة يرى سيطرة الأصوات المجهورة على حرف الروي منها: سيطرة تامة لحروف النون، واللام، والباء، والراء؛ إذ تكرر حرف النون ٤٣ مرّة، واللام ٣٤ مرّة، والباء ٢٧ مرّة، والراء ١٨ مرّة، وكلّها من الحروف الجهرية التي تداعب الأوتار الصوتية فتعزف سيمفونية حزينة مشبعة بالأنين والآهات التي كابدها الشاعر. ولعلّ ذلك يرجع إلى هول المصيبة التي ألمت بالشاعر وترتّب عليها من حالة نفسية دفعته إلى الصراخ بأعلى صوته تبرّماً واستنكاراً للحدث الأليم الذي حدثت.

إنّ الروي في قصيدة بلقيس عامّة، وحرف النون خاصّة منبعث من عواطف الشّاعر وأحاسيسه، وحنينه ولوعته، إذ يمكننا أن نعدّ هذا الصوت مفتاح القصيدة. وقد برع الشاعر في توظيف البنية الصوتية في استيحاء معاني الحزن والأسى والشوق والحنين في السطور السابقة. وهكذا يتجلّى لنا دور الروي في القصيدة العربية من حيث أنّها بنية صوتية تؤدّي بخصائصها إلى تشكيل دلالات النصّ وتعطي القصيدة أبعاداً جمالية.

النتيجة

من خلال دراسة قصيدة بلقيس لنزار قباني، ظهر أنّ الشاعر عمل على تلوين قصيدته برموز صوتية

دالة على التنوع في الدلالة الصوتية، فجاء المعنى ملائماً مع الدالّ الصوتي إذ إنّ المعنى الذي يستنبطه قارىء القصيدة منبعث عن طبيعة النغمة الموسيقية وترجيحها الصوتي. فكثيراً ما رأينا أنّ البنية الصوتية تدلّ على التجربة الشعورية للشاعر، كما تبيّن لنا أنّ مادّة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنوع مخارج الصوت وترجيحاته المختلفة.

كشفت العمليّة الإحصائية للأصوات والمقاطع الصوتية في القصيدة أنّ نزار قبّاني قد نجح في استغلال طاقات اللغة ودلالاتها الصوتية وحرس ألفاظها وأنعم تراكيبها المتناسقة لبناء هيكلية قصيدته، إذ مال إلى تكثيف استعمال المقاطع الطويلة والتي مثّلتها لها بوفرة ظاهرة المدود المتلاحقة المتعاقبة، وأكّدتنا على بلورتها للدلالة على مدى مأساة الشاعر. كما توصلّ البحث إلى التأكيد على فكرة العلاقة بين الأصوات العربية ودلالاتها، وهي واضحة تتمثّل في عدّة مظاهر، منها: الروي، والتبر، والمقاطع الصوتية. ولاحظنا أنّ الشاعر قد لَوّن المقاطع الصوتية بالمقطع المفتوح القصير ثمّ المقطع الطويل المقفل، وبهذا قد وفق في المزج بينه والصوائت، ثم استكمل جمالية هذا المزج بالرويّ وخاصة بصوتي «ي، ا»؛ فبذلك استطاع الشاعر أن يسمع صوت الأنين المنبعث من نفسه الحزينة إضافة إلى ملاءمة النبر على هذا المقطع الطويل مع طول الفترة التي عاناها. وأخيراً ظهر لنا أنّ كثيراً من المفردات المستخدمة في أجواء القصيدة -رغم أنّ لها طابع مأساوي- تدلّ على غرام الشاعر الصادق لزوجته وحبّه العميق لها، وأتته تحسّر على الذكريات الجميلة التي قضاهما بقربها والتي كان يروم أن يكرّرها بجنبها مع أولاده.

المصادر

ابن جنيّ، أبو الفتح، (١٩٥٦م)، الخصائص، تحقيق: محمد النّجار، ط١، مصر، دار الكتب المصرية.

أنيس، إبراهيم، (١٩٨٧)، الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة نضّة مصر.

أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية.

بشر، كمال، (د.ت)، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر.

بكار، يوسف، (١٩٩٧)، العروض والإيقاع، جامعة القدس.

حسان، تمام، (٢٠٠١م)، اللغة بين المعيارية والوصفية، ط١، القاهرة، عالم الكتب.

- حسنى عبدالجليل، يوسف، (١٩٩٨م)، التمثيل الصوتي للمعاني، ط١، القاهرة، الدار الثقافية للنشر.
- دي سوسير، فردينان، (١٩٨٧)، محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة، عبدالقادر قنيني، ط٢، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- السعدني، مصطفى، (د.ت)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف.
- سيبويه، أبو بشر (١٩٨٢م)، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٢، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- شاهين، عبدالصبور، (١٩٨٠م)، المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة.
- عبدالنواب، رمضان، (١٩٩٩م)، فصول في فقه العربية، ط٦، القاهرة، مكتبة الخانجي.
- عبدالجليل يوسف، حسنى؛ (١٩٩٨)، التمثيل الصوتي للمعاني، ط١، القاهرة، الدار الثقافية للنشر.
- عمر، أحمد مختار، (١٩٨١)، دراسة الصوت اللغوي، ط٢، القاهرة، عالم الكتب.
- عياش، منذر، (١٩٩٠م)، مقالات في الأسلوبية، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب.
- فاضل المطلي، غالب، (١٩٨٤م) أصوات اللغة العربية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر.
- كريم ذكي، حسام الدين، (د.ت)، الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية.
- مبروك، عبدالرحمن، (٢٠٠٢م)، من الصوت إلى النص، ط١، مصر، دار الوفاء للنشر.
- مجاهد، عبدالكريم، (١٩٨٦)، دراسات في اللغة، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
- الورقي، سعيد، (٢٠٠٢م)، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقتها الإبداعية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة.

الرسائل الجامعية

- بديدة، رشيد، (٢٠١٠م)، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، رسالة جامعية، جامعة الحاج لخضر. باتنة.
- عناد أحمد قيه، مهدي، (٢٠١١م)، التحليل الصوتي للنص؛ بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجاً، رسالة جامعية، جامعة النجاح الوطنية.

المقالات

- الراجحي، عبده. «علم اللغة والنقد الأدبي»، مجلة مناهج النقد الأدبي المعاصر، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م، صص ٧٢-٩٦.
- روشنفكر، ومحمدي، «قصيدة ابن الرومي في رثاء ولده؛ دراسة دلالية»، پژوهشنامه نقد ادب عربى، الرقم ٥، ١٣٩١ش، صص ٤٥-٧٣.

تحليل آوایی و معنانشاسی قصیده بلقیس «نزار قبانی»

(پژوهشی در باب نقد آوایی)

جمال طالبی قره‌شلاقی*

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان - تهران

چکیده

حروف سنگ بنای بررسی هر متن ادبی را تشکیل می‌دهند، زیرا به دلیل داشتن صفات و ویژگی‌هایی خاص، بازتاب فضای معنایی قصیده، و حالات روحی شاعرند. حروف به‌کاررفته در شعر همچون آینه‌ای، افکار و منویات موردنظر شاعر را به خواننده نشان می‌دهند. بر این اساس پژوهش حاضر به بررسی سازوکارهای آوایی یکی از مهم‌ترین سوگنامه‌های شعر معاصر عرب که حاصل احساسات و عواطف راستین خالق آن یعنی نزار قبانی است، پرداخته، و مؤلفه‌های آوایی اساسی آن را بررسی نموده است که قصیده بر آن بنا گشته است. این پژوهش همچنین با سازوکارهای تطبیقی به بررسی یکی از عرصه‌های مهم تحلیل زبانی یعنی تحلیل آوایی قصیده و نقش آن در کشف علل انسجام معنایی پرداخته، و با رویکرد نقد آوایی به تعیین چارچوب معیارهای زیبایی‌شناختی و ارتباط آن با حروف اقدام نموده و قصیده مذکور را بررسی نموده است. پژوهش حاضر با استفاده از روش آماری و توصیفی به دنبال تحلیلی واقع‌بینانه قصیده از منظر زبانی و آوایی است. از جمله نتایج تحقیق می‌توان به این نکته اشاره کرد که در جای‌جای قصیده حاضر بین لفظ و معنا پیوند تنگاتنگی وجود دارد، و بررسی آماری حروف و مقاطع، و حروف روی آن از موفقیت شاعر در هماهنگی و انسجام بین لفظ و معنا در رثای همسرش «بلقیس راوی» حکایت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر؛ سبک‌شناسی آوایی؛ معنانشاسی حروف؛ نزار قبانی؛ بلقیس.