مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب

Issn: 2572- 0058 Eissn: 2676-1696

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

المجلد:10 العدد: 01 جانفي (2026) ص 384/ 397

النقد الصوتي للشعر العربي المعاصر: بين معيارية الفونولوجيا وجمالية النقد الأدبي

ـ دراسة تطبيقية في قصيدة " رقصة المبكى " لإبراهيم قارعلي ـ

Phonetic Criticism of Contemporary Arabic Poetry: Between Phonological Norms and Literary Criticism Aesthetics An Applied Study of Ibrahim Qaraali's Poem "The Dance of the Weeping"

ط.د : بلحوت جلول*

جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة ـ (الجزائر)

Djaloul.belhout@univ-msila.dz

أ.د : بوراس سليمان

جامعة محمد بوضياف المسيلة ـ (الجزائر)

slimane.bouras@univ-msila.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2025-09-12

تاريخ القبول: 2026-01-22

الكلمات المفتاحية:

✓ النقد الصوتي، التحليل اللساني، البنية الصوتية ، الدلالة ، الفونولوجيا ، الجمالية.

الملخص.

يعنى هذا المقال بالنقد الصوتي للشعر بوصفه حقلاً نقدياً يجمع بين الأصالة اللغوية التراثية والمعطيات اللسانية الحديثة ويتأرجح بين معيارية الوصف العام لأصوات العربية فونولوجيا وجمالية النقد الأدبي المنفتح على مختلف الأنساق والسياقات ويهدف المقال إلى تأصيل هذا الحقل من خلال تتبع جذوره في التراث النقدي والبلاغي العربي ، واستكشاف مرجعياته المعاصرة المتأتية من اللسانيات الحديثة والنظريات اللغوية والمناهج النقدية (الشكلانية و البنيوية)، محاولا الإجابة عن إشكالية مركزية: كيف يمكن بناء مقاربة نقدية صوتية متكاملة للشعر العربي المعاصر قادرة على تحليل بنيته الصوتية بمختلف مكوناتها وظواهرها انطلاقا من ربطها بدلالة النص وسياقاته المختلفة ؟ ولتوضيح هذه المقاربة النقدية الصوتية يقدم المقال دراسة تطبيقية في قصيدة " رقصة المبكى" للشاعر الجزائري المعاصر إبراهيم قارعلي لكشف دور المكون الصوتي في تشكيل الدلالة والكشف عن البنية الدلالية للنص وبناء الجمالية الشعرية .

*المؤلف المرسل

ط.د: بلحوت جلول / أ.د: بوراس سليمان

Abstract :

This article focuses on the phonetic criticism of poetry as a critical field that combines traditional linguistic authenticity with modern linguistic data, oscillating between the standard general description of Arabic phonology and the aesthetics of literary criticism open to different styles and contexts. The article aims to establish this field by tracing its roots in the critical heritage and Arabic rhetoric, and exploring its contemporary references derived from modern linguistics, linguistic theories, and critical approaches (formalism and structuralism), in an attempt to answer a central question: How can we construct a comprehensive phonetic critical approach to contemporary Arabic poetry that is capable of analyzing its phonetic structure with its various components and phenomena, based on linking it to the meaning of the text and its various contexts? To clarify this phonetic critical approach, the article presents an applied study of the poem "Raqsat al-Mabka" (The Dance of the Weeping) by the contemporary Algerian poet Ibrahim Qaraali, revealing the role of the phonetic component in shaping meaning, uncovering the semantic structure of the text, and constructing poetic aesthetics.

Article info

Keywords:

- ✓ *phonetic criticism, linguistic analysis, phonetic structure, meaning, phonology, aesthetics*

مقدمة :

لم يكن البُعد الصوتي يومًا عنصرًا ثانويًا أو مجرد حلية خارجية تُضاف إلى جسد القصيدة العربية بل كان مكونًا جوهريًا في ماهيتها، وعلامة فارقة تُميزها عن سائر فنون القول، فالوزن كما يقرر النقاد القدامى هو " أولى الخصائص به" (السعدي، 2019، صفحة 96) والموسيقى ليست زخرفًا يُستجلب، بل هي "وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس . هذا الارتباط العضوي بين الشعر والموسيقى جعل من التجربة الشعرية العربية تجربة سمعية بامتياز، حيث يتلقى السامع النص عبر أذنيه قبل أن يتأمله بعقله، فتتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص لتُحدث إيقاعًا يعبر عن مكنونات التجربة الشعورية .

غير أن التغيرات العميقة التي عصفت بهيكل القصيدة العربية في العصر الحديث قد أحدثت زلزالًا في المفهوم التقليدي للموسيقى الشعرية ، إذ لم يعد الإيقاع محصورًا في القوالب العروضية الخليلية الصارمة، بل تعداها إلى ظواهر موسيقية داخلية كامنة في تلافيف النصوص وأخرى نفسية سياقية خارجة عن بنية النص، هذا التحول لم يعنِ بأي حال من الأحوال غياب الموسيقى أو موت الإيقاع، بل شهدنا انتقالًا من "موسيقى الكم" القائمة على العدّ المنتظم للتفعيلات، إلى "موسيقى الكيف" القائمة على جودة الأصوات وتفاعلها داخل النسيج النصي وعلاقتها بمعاني النص ودلالاته الفكرية والشعورية .

لقد أصبح "التشكيل الصوتي" عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها (تليمة، 1978 ، صفحة 119) ، بتجاوزه للقوانين العروضية التقليدية ، كما أن التغيير الذي أحدثه الشعر الجديد لم يكن سطحيًا، بل كان "تغييرًا جوهريًا في التشكيل الموسيقي والصوتي للقصيدة، وأضحت الفلسفة الجمالية للشعر المعاصر تنبع من داخل العمل الفني وليست خارجة عنه ، أي أن الشاعر المعاصر أصبح يصنع لنفسه جمالياته الخاصة" (اسماعيل، 1972 ، صفحة 13).

أمام هذا الواقع الشعري الجديد، تبرز إشكالية نقدية مركبة فمن جهة يلاحظ أن الكثير من الدراسات النقدية المعاصرة رغم إقرارها النظري بأهمية الإيقاع والتشكيل الصوتي غالبًا ما تتجاوزه سريعًا نحو تحليل المضامين الفكرية والصور الشعرية مكتفية بإشارات انطباعية وعامة حول أهمية المكون الصوتي والإيقاعي للنص، هذا

التجاهل النسبي للمكون الصوتي يؤدي حتمًا إلى قراءة منقوصة ، تتجاهل أحد أهم الأبعاد التي تتشكل من خلالها "شاعرية" النص، ومن جهة أخرى فإن توظيف واستثمار المعطيات الصوتية في مقاربة النصوص الشعرية ونقدها غالبا ما يتجاوز الإشارات الإحصائية العابرة لحضور أو غياب بعض الظواهر الصوتية ومحاولة تبرير ذلك بآراء وأفكار جاهزة ومتكررة دون محاولة الربط بينها وبين السياق النصي وبيان مدى إسهامها في تشكيل جمالية النص وإبراز فنيته.

يسعى هذا المقال إلى مواجهة هذه الإشكالية عبر الدعوة إلى بناء جسر منهجي متين بين الوصف الفونولوجي للظواهر الصوتية العربية وبين فضاءات النقد الأدبي للشعر العربي المعاصر، فإذا كانت الحداثة الشعرية قد أحدثت قطيعة مع الشكل الكمي للإيقاع التراثي، فإنها لم تحدث قطيعة مع الوعي الكيفي بقيمة الصوت، وهو وعي متجذر في تراثنا اللغوي والبلاغي.

إن الدرس الصوتي عند الخليل وسيبويه ومباحث ابن جني في مناسبة الألفاظ للمعاني ونظرية النظم عند الجرجاني كلها تقدم لنا فهمًا نوعيًا عميقًا لوظيفة الصوت لا يرتبط حصرًا بالوزن ، كما أن المدارس والمناهج اللسانية والأسلوبية الحديثة (مثل مدرسة براغ الوظيفية والأسلوبية الصوتية) تمنحنا الأدوات الإجرائية لتحليل هذه الوظيفة الجمالية للصوت اللغوي في النصوص الشعرية العربية المعاصرة .

ومن هنا يرى المقال أن النقد الصوتي للشعر العربي المعاصر لا يمكنه أن يفرض نفسه كمنهج نقدي إلا إذا استطاع أن يقيم وشيجة حقيقية بين ما يكتنزه الصوت اللغوي من خصائص وسمات وبين الوظيفة الجمالية والفنية التي يؤديها في النصوص الشعرية والإبداعية بعيدا عن لغة الإحصاء الرقمي والتعليلات الجاهزة المتكررة ،وذلك من خلال بيان مدى التوافق والتواؤم بين المعطيات المعيارية التي يقدمها الدرس الصوتي العربي قديمه وحديثه وبين سياق النص الشعري وما يرتبط به من دلالات ومعان وعواطف وأخيلة وأساليب.

وانطلاقًا من هذه الإشكالية يسعى المقال إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

ـ ما هي الأصول التراثية والمرجعيات اللسانية والنقدية الحديثة التي تُغني هذا الحقل (النقد الصوتي للشعر) وتزوده بالأدوات المنهجية التي يمكن أن يتأسس عليها ؟

ـ إلى أي مدى يساهم التحليل الصوتي في كشف أبعاد دلالية وجمالية جديدة في النص الشعري المعاصر،تتجاوز التحليلات القائمة على المضمون والصورة فقط؟

ـ كيف يمكن المواءمة بين المعطيات الفونولوجية المعيارية وبين جمالية النص الشعري وفضاءاته الرحبة واللامتناهية ؟

يفترض المقال أن النقد الصوتي للشعر العربي المعاصر يكشف عن شبكة معقدة من العلاقات والظواهر الصوتية (الصوائت والصوامت والجهر والهمس ... والتكرار، التجانس التوازي، الرمزية الصوتية) التي تشكل جزءًا لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى وبناء الجمالية الشعرية.

ووفقًا لهذه الفرضية فإن "نوع الصوت وتنظيمه حمّال معانٍ كامنة وأفكار موافقة لدلالة النص الكلية" (المساعيد، 2017، صفحة 77)، كما أن التحليل الصوتي ليس مجرد أداة شكلية وعملية إحصائية، بل هو مدخل منهجي أساسي لفهم "شاعرية" النص المعاصر في أعمق تجلياتها.

وقد اعتمد المقال منهجا تكامليا يجمع بين:

ـ المنهج التاريخي: لتتبع المفاهيم الصوتية في التراث اللغوي والبلاغي العربي وتأصيلها.

ـ المنهج الوصفي التحليلي: لوصف المفاهيم والمصطلحات النقدية الحديثة، وتحليل البنى الصوتية والإيقاعية في القصيدة الشعرية موضوع الدراسة التطبيقية.

أما عن هيكلة المقال فإنه ينقسم بعد هذه المقدمة إلى ثلاثة مباحث وخاتمة ، إذ يتناول المبحث الأول تحديد مفهوم "النقد الصوتي" ومرجعياته التأسيسية وأدواته المستخدمة في تحليل النصوص الشعرية وما يميزها من تقعيد ومعيارية في الوصف الفونولوجي للنظام الصوتي للغة العربية ، ويستعرض المبحث الثاني تأصيل هذا الحقل من خلال الحفر عن جذوره في التراث العربي ومرجعياته في اللسانيات والنقد المعاصر، أما المبحث الثالث فيقدم دراسة تطبيقية في قصيدة " رقصة المبكى" للشاعر الجزائري المعاصر إبراهيم قارعلي ، ويحاول بيان مدى قدرة النقد الصوتي على استكناه مواطن الجمال والفنية في هذه القصيدة من خلال الربط بين معيارية الوصف الفونولوجي ودلالة النص وأبعاده وسياقاته المتنوعة ، وأخيرًا تعرض الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها المقال، وتقدم بعض التوصيات والآفاق المستقبلية لهذا الحقل المعرفي.

إ. المبحث الأول: النقد الصوتي: التعريف والحدود والأهداف:

أـ تعريف النقد الصوتي (Phonetic Criticism):

يُعرَّف "النقد الصوتي" في سياق هذا المقال بأنه مقاربة علمية تدرس الظواهر الصوتية في النص الأدبي، ليس بوصفها مكونات شكلية معزولة أو زخارف خارجية، بل بوصفها عناصر بنيوية فاعلة في إنتاج الدلالة وتشكيل الأثر الجمالي، إنه يتجاوز مجرد الرصد الإحصائي للأصوات ليركز على "وظيفتها" داخل شبكة العلاقات النصية ، وبهذا يتميز النقد الصوتي عن المفاهيم المجاورة له، وإن كان يتقاطع معها ، فالدراسات العروضية التقليدية ـ على أهميتها ــ تركز بشكل أساسي على الجانب الكمي للإيقاع، أي دراسة البحور والتفعيلات والزحافات والعلل كقوانين ثابتة .

أما النقد الإيقاعي فهو مصطلح أوسع قد يشمل دراسة الوزن والقافية وأنماط التكرار الكبرى، ويتضمن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والإيقاع الداخلي الناتج عن التوافق والانسجام الصوتي بين الكلمات فيما بينها وكذا الانسجام بين الكلمات ودلالاتها أحيانا (محمد، 1986، صفحة 36)، لكنه لا يتعمق في التحليل المجهري لصفات الأصوات المفردة ودلالاتها الرمزية.

من هنا يقترب مفهوم النقد الصوتي من حقل الأسلوبية الصوتية ، فالأسلوبية الصوتية هي فرع من علم الأسلوب انبثق من رحم اللسانيات الحديثة (الدهوه، 2025، صفحة 211)، وهي تدرس الأثر الأسلوبي للخيارات الصوتية التي ينجزها المبدع في خطابه ، إنها تبحث في "الانزياحات" الصوتية عن المعيار اللغوي العادي، وتسعى إلى الكشف عن أسرار النص الجمالية وبنياته الفنية من خلال رصد الظواهر التي تفضي إلى مقصدية ذات كثافة وحمولة جمالية ، فالمحلل الأسلوبي الصوتي لا يسأل "ما هي الأصوات الموجودة؟" فحسب، بل يسأل: "لماذا اختار الشاعر هذه الأصوات دون غيرها في هذا السياق المحدد؟ وما الأثر الدلالي والجمالي الذي ينتج عن هذا الاختيار؟".

فالنقد الصوتي للشعر يتمايز عن تلك الحقول المعرفية التي يتقاطع معها في دراسة البنية الصوتية للنص من حيث المنهج والغاية ، فالأسلوبية الصوتية تتخذ من أصوات النص وبنياته الصغرى مطية لبلوغ هدف أسمى هو دراسة أسلوب النص وبناء وحداته والتأليف بين مكوناته الشكلية والدلالية ، لذلك فهي تركز على السمات والملامح المميزة للنص من الناحية الصوتية وتكتفي غالبا بتبريرها دلاليا بعبارات جاهزة ومتكررة تفتقد إلى العمق والتجديد .

كما أن النقد الصوتي يختلف عن البنيوية ومناهج التحليل اللغوي للخطاب كونها تتخذ من دراسة اللغة ومستوياتها هدفا لها وتدرس الظواهر الصوتية للخطاب بوصفها من مكونات المستوى الصوتي الذي يرتبط ويتكامل مع باقي مستويات التحليل اللساني للخطاب .

ومنه يتضح جليا أن النقد الصوتي منهج نقدي مستقل له آلياته وأسسه المنهجية والمعرفية يسعى إلى الكشف عن مواطن الجمال في النصوص الإبداعية وبيان أسرارها الفنية وإبراز مكامن الأدبية والشاعرية فيها بشكل أكثر وضوحا وتعمقا من خلال التركيز على مستوى واحد في عملية التحليل هو المستوى الصوتي للنص، وبذلك فهو ينطلق من الوصف الفونولوجي ذي الطابع العلمي الدقيق ليحلق في فضاءات الذوق الفني وعوالم الفن والجمال.

ب. مستويات التحليل الصوتي: من الفونيم إلى التنغيم.

لتحقيق مقاربة شاملة يعمل النقد الصوتي عبر مستويات تحليلية متكاملة ومتداخلة تبدأ من أصغر وحدة صوتية (الفونيم) وتتصاعد لتشمل البنى الإيقاعية الكبرى كالنبر والتنغيم، هذه المستويات ليست منفصلة، بل تشكل معًا النسيج الصوتي الكلي للنص.

ب ـ1: المستوى المجهري: الفونيم ودلالاته.

هذا المستوى هو حجر الزاوية في التحليل الصوتي الدقيق، ويشمل:

ـ دراسة الصوامت والصوائت : يتم تحليل الأصوات بناءً على صفاتها النطقية المميزة، كالجهر والهمس، والشدة والرخاوة والإطباق والانفتاح، والتفخيم والترقيق، والصفير، والغنة ، فالعلاقة بين صفة الصوت والمعنى ليست اعتباطية دائمًا فالأصوات المجهورة (مثل العين، الغين، الجيم، الضاد) قد توحي بالقوة والوضوح والامتلاء وتناسب المعاني القوية كالفخر والمدح والذم والتوبيخ ، بينما قد توحي الأصوات المهموسة (مثل السين، الهاء، الفاء، الثاء) بالخفوت والسرعة والهمس والحركة وتناسب المعاني الهادئة كالألم والحزن و التضجر (بور، 2021، صفحة 107).

ـ الرمزية الصوتية : يبحث هذا الجانب في قدرة الأصوات على محاكاة المعاني أو الإيحاء بها، فالأصوات لا تحمل معنى بنفسها ولكنها قادرة على "عكس الواقع الدلالي للنص" بما تحمله من ملامح تمييزية ((جيطان، 2017، صفحة 11)، كما أنها قادرة على خلق انطباع حسي أو نفسي لدى المتلقي ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، فالأصوات الانفجارية (كالباء والتاء والدال) قد تناسب سياق الصراع أو القطع، بينما الأصوات الاحتكاكية الرخوة (كالسين والشين والذال) قد تناسب سياق الاستمرارية واللين والتدفق.

ب ـ 2. المستوى المقطعي: البناء المقطعي وإيقاعه.

المقطع الصوتي هو الوحدة الإيقاعية الأساسية التي تتكون منها الكلمات، وتتنوع المقاطع في اللغة العربية بين مقاطع قصيرة ومتوسطة الطول وطويلة، ومقاطع مفتوحة وأخرى مغلقة، وتتابع هذه المقاطع بأنماط معينة هو ما يشكل إيقاع التفعيلة والبيت الشعري ويرتبط بالحالة الشعورية والجو النفسي للنص الشعري، وقد كان للدكتور إبراهيم أنيس فضل الريادة في إدخال هذا المفهوم بشكل علمي إلى الدراسات العربية الحديثة، حيث يرى أن تحليل أوزان الشعر وفق نظام المقاطع الصوتية أفضل من تحليل العروضيين للبيت الشعري إلى تفاعيل لأن المقطع وحدة صوتية لها أساس علمي في علم الأصوات(9) (أنيس، موسيقى الشعر ، 1952، صفحة 144).

ب ــ3: بعض الظواهر الصوتية فوق المقطعية: وتشمل:

ـ التكرار: يُعد من أهم بنيات الشعر المعاصر، ويقوم بدور كبير في الخطاب الشعري رغم عدم ضرورته في أداء الجملة لوظيفتها المعنوية والتداولية (10) (مفتاح، 1985، صفحة 39)، وهو من أبرز أدوات بناء الموسيقى الداخلية ، ويشمل تكرار الصوت الواحد، وتكرار الكلمة، وتكرار اللازمة الشعرية، وتكرار التركيب النحوي فالتكرار عموما يخلق إيقاعًا صوتيًا منفردًا يخدم المعنى السياقي المقصود، ويرفد الإيقاع الشعري والموسيقي للنص.

ـ النبر والتنغيم: يشير التنغيم إلى "الخط البياني الذي يحدثه الصوت" عبر ارتفاعه وانخفاضه، ويشمل النبر (**Stress**) الذي يقع على مقاطع معينة في الجملة ، ويلعب التنغيم دورًا حاسمًا في تحديد الوحدات الدلالية والفصل بينها، وخلق التوتر أو الختام، وهو ما يظهر جليًا عند الإلقاء الشعري.

||. المبحث الثاني: الأصول التراثية والمرجعيات الحديثة:

إن النقد الصوتي ليس بدعة تأسست من فراغ ، ولا هو مجرد استيراد لمناهج غربية، بل هو حقل معرفي يضرب بجذوره عميقًا في التربة الخصبة للتراث اللغوي والبلاغي العربي، ويتفاعل في الوقت ذاته مع المنجزات المعرفية في اللسانيات والنقد المعاصر، لذا فإن بناء مقاربة صوتية أصيلة ومعاصرة لنقد النصوص الشعرية يقتضي بالضرورة استكشاف هذه الجذور وتلك المرجعيات.

أ ـ الجذور والأصول في التراث العربي: إدراك جمالي لوظيفة الصوت اللغوي:

يُظهر التراث العربي مسارًا فكريًا متطورًا في التعامل مع الصوت اللغوي، ينتقل من الوصف الفيزيولوجي الدقيق إلى التحليل الوظيفي والجمالي ، هذا المسار يوفر أساسًا متينًا يمكن للنقد الصوتي المعاصر أن يبني عليه، مؤكدًا على أصالة هذا الاهتمام في ثقافتنا.

أ-1: المرحلة الأولى: توصيف اللغويين:

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ): في مقدمة معجمه الرائد "كتاب العين" قدم الخليل أول تصنيف منهجي شامل لأصوات اللغة العربية مرتبة حسب مخارجها من أقصى الحلق إلى الشفتين ، هذا الترتيب الصوتي الذي بُني عليه معجمه يدل على وعي عميق بأن النظام الصوتي هو أساس النظام المعجمي، كما أن تقسيمه للحروف إلى "حروف صحاح" (صوامت) و"حروف جوف هاوية" (صوائت) (الفراهيدي، 1900، صفحة 51) يمثل إدراكًا مبكرًا للفرق الوظيفي الجوهري بين هذين النوعين من الأصوات.

ـ سيبويه (ت 180 هـ): في "الكتاب" طور سيبويه وأغنى الدرس الصوتي الذي بدأه أستاذه الخليل، ولم يكتفِ بتحديد المخارج فقط بل فصّل في "صفات" الحروف، مقدمًا ثنائيات وظيفية دقيقة مثل (الجهر/الهمس)، و(الشدة/الرخاوة) و(الإطباق/الانفتاح) (سيبويه، 1991، صفحة 406) ، هذه الصفات ليست مجرد أوصاف نطقية، بل هي سمات مميزة تحدد هوية كل صوت وعلاقاته بالأصوات الأخرى ، كما أن حديثه عن ظواهر صوتية سياقية كالإدغام والمماثلة ، وتقسيمه للأصوات إلى " أصول" و" فروع مستحسنة" و" فروع غير مستحسنة" يكشف عن وعي معياري وأسلوبي، حيث إن الاستحسان أو الاستهجان مرتبط بجودة الأداء الصوتي وفصاحته.

أ- 2: المرحلة الثانية: الربط بين الصوت والدلالة عند ابن جني.

ـ ابن جني (ت 392 هـ) : يُعد ابن جني " أول من أقام الجسر بين الدرس الصوتي الوصفي والدرس الدلالي في كتابه "الخصائص مما يجعله المؤسس الحقيقي للرمزية الصوتية في الفكر اللغوي العربي، فلقد انتقل من سؤال "ما هو الصوت؟" إلى سؤال "مادلالة الصوت؟". وتتجلى عبقريته في مبدأين أساسيين:

ـ مناسبة الألفاظ للمعاني (أو إمساس الألفاظ أشباه المعاني): حيث لاحظ وجود علاقة طبيعية غير اعتباطية بين جرس الألفاظ ودلالاتها ، ومن أمثلته الشهيرة التفريق بين "القَضْم" (للشيء اليابس) و"الخَضْم" (للشيء الرطب) وأرجع ذلك إلى أن قوة صوت القاف تناسب قوة الفعل وصلابته، بينما رخاوة الخاء تناسب رطوبة الفعل ولينه ((جني، 1952، صفحة 159).

ـ الاشتقاق الأكبر: وهو مبدأ يذهب إلى أن تقليب أصول الجذر الثلاثي (مثل ك ل م، ك م ل، ل ك م، ل م ك...) ينتج عنه معانٍ متقاربة تشترك في "معنى عام" واحد، مما يوحي بأن للأصوات نفسها (الفونيمات) طاقة دلالية كامنة تتجاوز ترتيبها في الكلمة.

أ ـ 3: المرحلة الثالثة: التحليل الصوتي الجمالي عند عبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): في كتابه "دلائل الإعجاز": توّج الجرجاني هذا الوعي الصوتي بدمجه في نظرية متكاملة للجمال الأدبي، وهي "نظرية النظم"، إذ لم يعد ينظر إلى جمال "جرس الحروف" كقيمة معزولة، بل كجزء لا يتجزأ من حسن تأليف الكلام وسبكه، إذ ليس الغرض من نظم الكلام توالي ألفاظه في النطق ، وإنما االغرض تناسق دلالته (الجرجاني، 1992، صفحة 49) ، فالفصاحة عنده لا تكمن في اللفظة المفردة، بل في "مواقع الحروف وتلاقيها في النطق" ، وكيفية تواليها وتجاورها بما يخلق "تآلفًا" و"تناغمًا" يخدم المعنى الكلي ويريح السمع، فالصوت عند الجرجاني عنصر وظيفي بامتياز يساهم في بناء "الصورة" وتحقيق الإعجاز، وليس مجرد حلية خارجية.

ب ـ المرجعيات المعاصرة: تقاطع مع اللسانيات والنقد الغربي:

إذا كان التراث يمنح النقد الصوتي أصالته، فإن المرجعيات المعاصرة تمنحه أدواته الإجرائية ومنهجيته العلمية ، وقد أفاد النقد العربي المعاصر من تثاقف خصب مع عدة تيارات لسانية ونقدية غربية.

ب ـ1: اللسانيات الحديثة:

ـ علم الأصوات الوظيفي ومدرسة براغ: كان لهذه المدرسة التي ازدهرت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين دور محوري في الانتقال من دراسة الصوت كظاهرة فيزيائية نطقية إلى دراسته كعنصر وظيفي مميِّز للمعاني داخل نظام اللغة ، أي ركزت على "الوظيفة" التي يؤديها الصوت في عملية التواصل.

ـ رومان ياكبسون والوظيفة الشعرية: يُعد رومان ياكبسون (1896-1982) أحد أبرز أعضاء مدرسة براغ والشخصية الأكثر تأثيرًا في هذا المجال،إذ حدد في مقالته الشهيرة "اللسانيات والشعرية" ست وظائف للغة من بينها "الوظيفة الشعرية" وتتحقق هذه الوظيفة حينما يتم التركيز على "الرسالة لذاتها"، أي حينما يُبرز شكل الرسالة وجانبها المادي الملموس (أصواتها، تراكيبها) وبهذا ربط ياكبسون بشكل مباشر بين دراسة الشعر (البويطيقا) واللسانيات (Roman، 1963، صفحة 210)، وفتح الباب واسعًا لتحليل البنى الصوتية والإيقاعية كجزء أساسي من "أدبية" النص.

ـ الأسلوبية الصوتية: نشأ هذا الحقل ـ كما ذكرنا سابقا ـ كفرع متخصص من علم الأسلوب يدرس القيمة التعبيرية والجمالية للخيارات الصوتية في الخطاب .

ب ـ 2: النظريات النقدية:

ـ الشكلانية الروسية: أكد هذا التيار النقدي الذي سبق مدرسة براغ على ضرورة التركيز على "أدبية الأدب" ، أي ما يجعل من نص ما عملًا أدبيًا ، ورأى أصحابه أن هذه الأدبية تكمن في "الشكل" وتقنياته، بما في ذلك البنية الصوتية التي اعتبروها مكونًا جوهريًا وليس مجرد وعاء للمضمون.

ـ البنيوية: نظرت البنيوية إلى النص الأدبي كبنية مغلقة تتكون من شبكة من العلاقات الداخلية بين مستوياته المختلفة ، وفي هذا الإطار تُعد البنية الصوتية مستوى أساسيًا يتفاعل مع المستويات الأخرى (المعجمية، الصرفية التركيبية) لتشكيل الدلالة الكلية للنص.

ـ جهود النقاد واللغويين العرب المحدثين:

استوعب النقاد واللغويون العرب هذه المرجعيات وتفاعلوا معها محاولين تطبيقها على الشعر العربي وتطويرها بما يناسب خصوصيته، ومن أبرز هؤلاء الرواد:

ـ إبراهيم أنيس: يُعد الرائد الأول في إدخال الدرس الصوتي الحديث إلى العالم العربي في كتابيه المؤسسين "الأصوات اللغوية" و"موسيقى الشعر" ، فمن خلالهما استطاع بناء جسر بين التراث والمعاصرة، حيث استلهم دقة الوصف من القدماء (كسيبويه) وقدمها في إطار علمي حديث مدخلًا مفاهيم جديدة كالمقطع الصوتي والنبر ((أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 159)، وقام بدراسات إحصائية رائدة لأوزان الشعر العربي.

ـ كمال أبو ديب: قدم إسهامات مهمة في النقد الإيقاعي محاولًا تجاوز العروض الخليلي نحو نظرية إيقاعية جديدة ترتكز على مفهوم "النبر" وتوزيعاته في السطر الشعري (ديب ك.، 1984، صفحة 299) وقد استعان في بعض دراساته بأدوات قياس دقيقة لإضفاء طابع علمي على دراسة الإيقاع ، كما اهتم بتحليل ظواهر مثل التكرار كبنية إيقاعية ودلالية مركزية.

ـ محمد مفتاح: في كتاب "تحليل الخطاب الشعري" نظر إلى النص كبنية كلية تتفاعل فيها المستويات المختلفة، وأولى أهمية خاصة للعلاقة بين "الصوت والمعنى" (مفتاح، 1985، صفحة 31)، واستثمر مفاهيم تراثية كـ"تصاقب الألفاظ" لابن جني في تحليلاته الحديثة ، مقدمًا مقاربة تكاملية تشمل المستويات الصوتية والتركيبية والبلاغية.

ـ عز الدين إسماعيل: في كتابه المرجعي "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية" كان من أوائل النقاد الذين دعوا إلى فهم جديد لموسيقى الشعر المعاصر يتجاوز الإطار التقليدي (اسماعيل، 1972 ، صفحة 64)، ورأى أن الشاعر المعاصر بات يصنع لنفسه جمالياته الخاصة التي تتطلب من الناقد أدوات قراءة جديدة قادرة على استيعابها.

|||. المبحث الثالث: دراسة تطبيقية في قصيدة " رقصة المبكى " لإبراهيم قارعلي:

يتميز الصوت في اللغة العربية بملامح وسمات خاصة تجعله يتباين ويتفرد عن غيره من الأصوات من الناحية الفيزيائية النطقية ، وهذه الأصوات المفردة هي التي تشكل بنية المقاطع في الكلمة ، لذلك يمكن للكلمة في العربية أن تكتسب دلالة أخرى غير دلالتها المعجمية هي الدلالة الصوتية التي قد تكون ظاهرة أحيانا وعميقة خفية في أغلب الأحيان.

هذه الدلالة الصوتية للكلمة تنبع من خصائص وسمات الأصوات المكونة لها، كما أن هذا التمايز والاختلاف في سمات الأصوات له بالغ الأثر في تشكيل البناء الشعري من الناحية الدلالية ، لذلك يحرص الناقد الصوتي على استثمار وتوظيف هذه الخصائص والملامح التمييزية للأصوات العربية في مقاربة النصوص الشعرية واستكناه دلالاتها القريبة والبعيدة من خلال عقد مواءمة بين تلك السمات الصوتية ومعاني النصوص وسياقاتها المختلفة .

وهذا ما سنحاول أن نطبقه على قصيدة "رقصة المبكى" لإبراهيم قارعلي لبيان مدى قدرة شاعرنا على توظيف هذا البعد الدلالي لأصوات قصيدته، واستثمارها في التعبير عن تجربته الشعرية والشعورية.

لذلك سنركز في هذه الدراسة التطبيقية على بيان الجانب الإيحائي لأصوات القصيدة إيمانا منا بأن معاني القصيدة ودلالاتها وخيوطها الفكرية والشعورية تنطلق من الصوت ، وبذلك تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة أكثر وضوحا وقوة (ستيتية، 1988، صفحة 255) ، غير أن هذا لا يعني أن الصوت له معنى في حد ذاته إذا كان معزولا عن البنية والتركيب، وإنما يساهم في توضيح الدلالة وتوجيه المعنى والإيحاء به ، أي له قيمة تعبيرية نابعة من خصائصه النطقية ، وفي ذلك يقول محمد مبارك: (للحرف في اللغة العربية إيحاء خاص فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة عن المعنى يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويثير في النفس جوا يهيئ لقبول

المعنى ويوحي به ، ولهذا كان المجال في العربية واسعا لاستثمار الأدباء لهذه الخاصية الموسيقية في أدبهم أكثر من أي لغة أخرى .) (المبارك، 1968، صفحة 261)

رغم أن القصيدة موضوع الدراسة مبنية على الشكل العمودي والإطار التقليدي إلا أن شاعرنا لم يكتف في بناء موسيقاها الشعرية بما يوفره القالب العمودي من أدوات موسيقية خارجية كالوزن والقافية ، بل نراه يستثمر المعطيات الصوتية وما تزخر به أصوات العربية من ميزات وخصائص في خلق موسيقى جديدة نابعة من حسن اختياره للكلمات، والتوازي التركيبي والتجانس الصوتي بين الكلمات، وشبكة العلاقات التي تنشأ بين الأصوات عبر النص.

فالأصوات اللغوية لها قدرة على تكثيف اللغة وتنويع دلالاتها لذلك لا ينتقيها الشاعر باعتباطية وعشوائية ، وإنما يحرص على استثمار الخواص والسمات الصوتية لكلمات قصيدته بما يتوافق ورؤيته الفكرية والشعورية ، ومن شروط الكتابة الإبداعية هو لانهائية احتمالاتها وبذلك تصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه وبلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وقدرتها على كشف بنيته الدلالية الأساسية (ديب ك.، 1984، صفحة 299) .

فالخطاب الشعري لا يكتفي بترتيب الكلمات لأداء المعنى وإنما لا بد أن يكون هناك تفاعل وترابط وتناسق بين الجمل يؤدي إلى تكثيف الدلالة من ناحية، والانسجام الصوتي من ناحية ثانية" فالأعمال الفنية والإبداعية هي قبل كل شيء أصوات حاملة للمعاني ومعبرة عن المشاعر ومنسجمة مع المواقف.

قصيدة "رقصة المبكى" من روائع الشاعر والإعلامي الجزائري المعاصر إبراهيم قارعلي ، وقد ألقاها يوم 28 / 10/ 2023 في فضاء غزة بمعرض الجزائر الدولي للكتاب في طبعته السادسة والعشرين بدعوة من وزارة الثقافة الجزائرية ، وهي غير منشورة في ديوان شعري ، وتم نشرها في عدة جرائد ومجلات وطنية ، تناول فيها أحداث طوفان الأقصى وتبعاته السياسية والعسكرية ، وحاول من خلالها تشريح الوضع الدولي والعربي الراهن مستحضرا تاريخ الأمة العربية والإسلامية وأمجادها ليستنهض الهمم ويشحذ العزائم ، ويفضح مؤامرات ودسائس الأعداء وخذلان الإخوة والأصدقاء، ورغم مافيها من عمق في تصوير المعاناة و الآلام والجراح إلا أنها تختم بروح متفائلة مؤمنة بالنصر وزوال الطغيان.

1 ـ دلالة الصوائت في القصيدة:

الصوائت أو الحركات هي التي يحدث عند النطق بها أن يمر الهواء حرا طليقا خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل ، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا (23) ، فهي تنتج عندما ينطلق الهواء من الجوف حرا ممتدا مستطيلا دون أن يعترضه عائق في الحلق أو الفم أو الشفتين، مع اهتزاز واضطراب الأوتار الصوتية عند مرور الهواءالخارج بهما ، وتسمى أيضا بالعلل وحروف المد وهي (الألف والواو والياء).

فشاعرنا يستهل قصيدته بهذه الأبيات:

تَبّـتْ يَدَايَ إذَا مَـا أمْسِـكُ الْقَلَـمَا قَدْ جَفَّ حِبْـرِي وَقَدْ صَارَ الْمِدَادُ دَمَا

وَيْـلِـــي وَيَـــا وَيْـلَـتِـــي مِمَّـــا يَـــدِي كَـــتَبَتْ بِئْـسَ الْيَـــرَاعُ بِـمَـــا قَـــدْ خَـــطَّ أو رَسَمَـا

مَا قِيمَةُ الشِّعْرِ وَالْأَلْحَانِ نَعْزِفُهَا مَـا لَـمْ يَكُـنْ صَاغَـهَا رَشَّـاشُنَـا نَـغَـمَـا؟

مـــاذا أقـــول لَكُـــمْ؟ قَـــدْ خَانَنِـــي كَـلِـــمٌ بَـــلْ إنَّـــنِـــي كَـلِـــمٌ مَـــا أعْظَـــمَ الْـكَـلِـمَـا

يَـــا أيُّـــهَـــا الْـمُـتَـنَبِّـــي الْيَـــوْمَ مَـعْـــذِرَةً لَا سَيْـــف لَا رُمْـــحَ لَا قِرْطَـــاسَ لَا قَـلَمَا (قارعلي، 2023، صفحة 13)

وعند التمعن في معانيها والحفر في خبايا مراميها واستراق السمع إلى أصواتها وقوافيها نتبين أن الشاعر فيها يصدر عن نفس مكلومة مليئة بالأسى والحسرة ، وعاجزة عن ترجمة هذه المشاعر إلى كلمات، ذلك أن جلاء الرزء أكبر من أن تستوعبه عبارات أوتحتضنه أحاسيس بسبب ما يحدث في غزة من جرائم تستعصي عن الوصف بل حتى عن المشاهدة.

وقد ساهمت حروف المد ـ وخاصة صوت الألف الذي اتخذه الشاعر وصلا لرويه (الميم) ـ في التنفيس عن وجدان الشاعر وما يختزنه من زفرات وآهات ، إذ استثمر الشاعر ما في حروف المد من حرية وامتداد صوتي ، فهو يحتاج إلى نفس طويل وصوت ممتد بلا عائق ليعبر بهما عن بكاء خفي وحسرة تعتصر فؤاده جعلته عاجزا عن الكتابة والكلام بعد أن فقد كل منهما قيمته وجدواه في هذه الظروف الحالكة والأوضاع المتأزمة والمخاطر المحدقة بأهل غزة والأمة العربية قاطبة ،هذه الأمة التي أصابها الوهن ودب في أوصالها الضعف حتى صارت عاجزة عن صد العدو عسكريا(لا سيف لا رمح)، و عن مجرد الإدانة والاستنكار بالبيانات (لا قلم) بعد أن ضيعت أمجادها وعزتها ، وفقدت ما تبقى من نخوتها وكرامتها(يا أيها المتنبي) .

كما استعان الشاعر بخاصية الامتداد والطول الزمني لأصوات المد (الصوائت) كما في الكلمات (الجراحات ، تقتات ، زادني ألما ،جرحي قديم ، الأحشاء...) للإيحاء بطول معاناة أهل غزة وامتداد معاناة الشاعر تبعا لها، فهي جراحات قديمة طال زمنها وتجدد بعد طوفان الأقصى ألمها حتى كأنها تتغذى من ألام الشاعر القديمة وتتجدد قبل التئام الجراح السابقة ، ونلمس ذلك في قوله:

مَـــا لِلْجِرَاحَـاتِ لَا تَـنْـفَـكُّ تَـلْـسَـعُـنِـي تَـقْـتَـاتُ مِـنْ أَلَـمٍ قَـدْ زَادَنِـي أَلَـمَـا

جُـرْحِـي قَـدِيـمٌ وَ ذَا جُـرْحٌ يُـمَـزِّقُـنِـي جُـرْحٌ تَجَـدَّدَ فِي الْأَحْشَاءِ مَا الْتَأَمَا

2: دلالة الجهر والهمس في القصيدة:

تقسم الأصوات اللغوية إلى قسمين كبيرين بالنظر إلى حركة الوترين الصوتيين أثناء النطق بها وهما الأصوات المجهورة والمهموسة ، فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 21)، أي تصحب نطقه ذبذبة في الوترين الصوتين بسبب قربهما من بعض وضيق فتحة المزمار والأصوات المجهورة هي المجموعة في قولهم (عظم وزن ، قارئ غض ، ذي طلب جد) .أما الصوت المهموس فهو الذي لا يهتز ولا يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به والأصوات المهموسة هي المجموعة في عبارة (سكت فحثه شخص) .

فالجهر والهمس لا علاقة لهما بالمخرج ، وإنما يرتبطان بقوة وضوح الصوت ودرجته الإسماعية بسبب اهتزاز وذبذبة الوترين الصوتيين ، فالأصوات المجهورة أكثر وضوحا في السمع من الأصوات المهموسة، أي أن الجهر قوة وظهور والهمس ضعف وخفوت ، وهذه الوصف المعياري الفونولوجي هو ماسنحاول استغلاله لبيان مدى ارتباطه بالحالة النفسية والموقف الفكري للشاعر في القصيدة من خلال هذه الأبيات التي يقول فيها:

وَا غَـزَّتَـاهُ وَ أَيْـنَ الخَـطْـبُ مِـنْ خُـطُـبٍ؟ لَا يَـا فِـلِـسْـطِـينُ لَا تَـسْـتَـصْـرِخِـي الْأُمَـمَـا

مَا لِـلْـوَرَىٰ الْـمَـجْـمَـعُ الدَّوْلِـيُّ لَـيْـسَ يَـرَىٰ صُـــمٌّ وَ بُـــكْـــمٌ وَ عُـمْـيَـــانٌ وَ أَيُّ عَـــمَـــىٰ

لَا عَـــدْلَ يُـرْجَـىٰ مِـنَ الـدُّنْـيَـا بِـمَـحْـكَـمَةٍ دَوْلِـيَّـةٍ الْـخَـصْـمُ فِـيـهَـا أَصْـبَـحَ الْـحَـكَـمَـا

صَـــارَ الضَّـحِـيَّـــةَ جَـــلَّادٌ وَ يَـــا عَـجَـبًـــا بِـئْـسَ الَّـذِي زَعَـمُـوا خَـابَ الَّـذِي حَكَمَا

لَـوْ أَنْـتِ نَـادَيْـتِ أَحْـيَـاءً لَـقَـدْ سَمِـعُـوا يَـــا وَيْـحَـــنَـــا إِنَّ فِـــــي آذَانِـــنَـــا صَـــمَـــمَـــا

أَيْـــنَـــاكَ مُـعْـتَـصِـمٌ بِـاللَّهِ تَـسْـمَـعُـنَـا؟ مَـــا أَنْـــجَـــبَ الْمُسْلِمُونَ الْيَوْمَ مُعْتَصِمَا

فالشاعر في هذه الأبيات يتفجع من هول الدمار والخراب والتقتيل الذي يخيم على أهل غزة ، ويرسل بدل النداء والصرخات آهات وزفرات عساها تجد آذان صاغية وقلوب رحيمة وضمائر إنسانية حية في هذا العالم الأبكم و الأصم ، فالمجتمع الدولي لا يحرك ساكنا وقد صم عن سماع صوت الحق وصراخ المظلومين وبكم عن التنديد والاستنكار ، ومحكمة العدل الدولية صار فيها الخصم حكما وانقلب الضحية إلى جلاد وبذلك استحال الأمر في نظر الشاعر إلى صورة الحي الذي ينادي ميتا وعبثا يحاول إسماعه .

فهو في مثل هذه المواقف يستثمر الطاقات الصوتية للأصوات المجهورة (الطاء ، النون ، الميم الراء ، الدال ، الباء، العين ...) وما تتصف به من قوة في الظهور والعلو والوضوح الصوتي والسمعي ليوصل نداء استغاثته ويبلغ مضمون رسالته لكل من له القدرة والتأثير على إنهاء الوضع المأساوي لسكان غزة خاصة وفلسطين عامة من المؤسسات الدولية الرسمية (محكمة العدل الدولية) أو غير الرسمية (المجتمع الدولي)

كما أن توظيف الأصوات المجهورة وما فيها من اهتزاز واضطراب وتذبذب الوترين الصوتيين في هذه الأبيات يتناغم مع ما تحمله من معان ودلالات تتصل باهتزاز واضطراب المنظومة القيمية والإنسانية للمجتمع الدولي والهيئات الرسمية وحيادها عن الدور المنوط بها وأهدافها الحقيقية التي تأسست من أجلها ، فلا المجتمع الدولي قادر على الضغط السياسي ولا محكمة العدل قادرة على فرض الضغط القانوني على المحتل الإسرائيلي ، ولا إخوة الدين والعرق من العرب والمسلمين قادرين على النصرة في ظل تخاذلهم وتشرذم مواقفهم .

لذلك لم يبق أمام الشاعر خيار غير التمني والاحتماء بالماضي المجيد لأمته عله يخفف عنه بعض الذي يكابده في سبيل إسماع صوته ، فراح يسأل عن معتصم العزة والأنفة ويطلب منه النصرة بعد أن عجز قومه عن إنجاب معتصم أخر يخلف ويحي سيرة أبائه وأجداده (أيْـــنَـــاكَ مُـعْـتَـصِـمٌ بِـاللَّهِ تَـــسْـمَـعُـــنَـــا؟ مَـــا أنْـــجَـــبَ الْمُسْلِمُونَ الْيَـوْمَ مُعْتَصِمَا).

3: دلالة المقاطع الصوتية في القصيدة :

المقطع الصوتي هو عبارة عن" تأليف صوتي بسيط تتكون منه كلمات اللغة ويكون متفقا مع إيقاع التنفس الطبيعي ومع نظام اللغة في صوغ مفرداتها" (شاهين، 2007، صفحة 25) أو هو مجموعة من الأصوات تنتج بخفقة صدرية واحدة ، وتتخذ المقاطع الصوتية في اللغة العربية خمسة أشكال أشهرها وأكثرها استخداما في لغة الشعر العربي هذه الأشكال الثلاثة :

أ- المقطع القصير : ويتكون من صامت متبوع بصائت قصير ويرمز له بالرمز (ص ح) مثل مقاطع كلمة (دخل) التي تتكون من توالي ثلاثة مقاطع قصيرة على النحو التالي:(ص ح + ص ح + ص ح)

ب - المقطع المتوسط المفتوح : ويتكون من صامت متبوع بصائت طويل ويرمز له بالرمز (ص ح ح) مثل المقطع الأول من كلمة (قائل) التي تتكون من المقاطع التالية (ص ح ح + ص ح + ص ح)

ج - المقطع المتوسط المغلق : ويتكون من صامتين بينهما صاءت قصير ويرمز له بالرمز (ص ح ص) مثل كلمة (هل) التي تتألف من مقطع واحد هو (ص ح ص).

وقد بني الشعر العربي على هذه المقاطع لخفتها وسهولة نطقها وجمال موسيقاها، فالشعر العربي كما يرى إبراهيم أنيس " يتكون من المقطع القصير و المقطع المتوسط " (أنيس، 1952، صفحة 147).

وتقسم المقاطع الصوتية إلى مقاطع مفتوحة ومغلقة ، فالمقاطع المفتوحة هي التي تنتهي بصوت صائت سواء أكان قصيرا أم طويلا ،والمقاطع المغلقة هي تنتهي بصوت صامت ،كما تقسم من حيث الطول والقصر إلى مقاطع قصيرة مثل الشكل الأول (ص ح) ومقاطع متوسطة مثل الشكلين الثاني (ص ح ح) والثالث (ص ح ص) ومقاطع طويلة مثل المقطع (ص ح ح ص) والمقطع (ص ح ص ص) وهما مقطعان قليلا الشيوع في لغة الشعر العربي.

وتكمن القيمة الدلالية للمقاطع الصوتية في الطبيعة الفونولوجية للأصوات التي يتشكل منها ، إذ أن الصوت الصائت أكثر وضوحا في السمع من الصوت الصائت مما ينتج عنه أن المقطع المفتوح المنتهي بصائت وضوحه السمعي أقوى وأوضح من المقطع المغلق المنتهي بصوت صامت ، وذلك ما ينعكس على دلالة ومضامين القصيدة وتأثيرها الجمالي .

وسنحاول توضيح دلالة المقاطع الصوتية في القصيدة من خلال المقطع الأخير منها، وفيه يقول:

فَـجْـــرٌ يَـلُـوحُ وَ إنْ لَـيْـلٌ يَـطُـولُ بِـنَـا لَا بُـــدَّ مِـــنْ أنْ تُـنِـيـرَ الْأنْـجُـمُ الـظُّـلَـمَـا
لَا بُـــدَّ تُـبْـعَـثُ مِـنْ تَـحْـتِ الـثَّـرَىٰ مُـهَـجٌ وَ اللّٰـهُ يُـحْـيِـي عِـظَـامًـا أصْـبَـحَـتْ رِمَـمَـا
لَا بُـــدَّ تُـزْهِـرُ مِـنْ تَـحْـتِ الـرَّمَـادِ يَـدٌ وَ الطِّـفْـل يَـنْـهَـضُ كَـالْـعَـنْـقَـاءِ لَـوْ رُدِمَا
يَـا قُـدْس لَا تَـحْـزَنِـي وَلْـتَـرْقُـصِي فَرَحًا إنِّـي أرَىٰ حَـائِـط الـمَـبْـكَـىٰ قـدِ ابْـتَـسَـمَـا

فالبيت الأول يتكون من 28 مقطعا موزعة على النحو التالي :

ـ المقطع القصير المفتوح (ص ح) 13 مقطعا ــ المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) 6 مقاطع ـ المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) 9 مقاطع.

والبيت الأخير يتكون هو الآخر من 28 مقطعا موزعة على النحو التالي:

ـ المقطع القصير المفتوح (ص ح) 10 مقطعا ــ المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) 10 مقاطع ـ المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) 8 مقاطع.

ومنه يتبين غلبة المقاطع القصيرة الخفيفة على هذه الأبيات لمناسبتها لجو الفرح والتفاؤل والانشراح خلاف المقاطع الطويلة الملائمة لحالات الحزن والتأمل والمناجاة ، فالشاعر في خاتمة قصيدته يصدر عن روح مفعمة بالتفاؤل والاستبشار بعموم الأفراح وزوال الظلم والطغيان رغم اشتداد المعاناة وكثرة الألام ، فكلما اشتدت الأزمة ستنفرج حتما وهي سنة الله في الكون.

كما يلاحظ طغيان المقاطع المفتوحة المختومة بالأصوات الصائتة ذات المد الصوتي والقوة الإسماعية المناسبة لروح الشاعر المتفائلة والمؤمنة بنصر الله من جهة ، والمتناغمة مع سياق القصيدة من جهة أخرى فالشاعر يحاول أن يتنفس الصعداء بعد طول المعاناة وفضاعة الجرائم، ويمد صوته عاليا ليسمع أولئك المقهورين والمكلومين من أهل غزة ويبث في نفوسهم بريقا من الأمل بالنصر وزوال الطغيان .

فالمقاطع الصوتية ترتبط غالبا بالحالة الشعورية للمبدع والجو النفسي الذي تصوره القصيدة ، ودراسة هذه المقاطع الصوتية يكشف عن تلك الدلالات الخفية التي يكتنزها النص والمشاعر السائدة في جو القصيدة وفضائها العاطفي ، وهي من أهم الركائز والمنطلقات التي يركن إليها الناقد الصوتي في مقاربته للنصوص الشعرية وفق مايتيحه علم الأصوات (الفونولوجيا) ويساعد على سبر أغوار النصوص والحفر في خباياها وأعماقها.

. خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التحليلية في البنى الصوتية للشعر العربي المعاصر يمكننا الخروج بمجموعة من النتائج والتوصيات التي نأمل أن تفتح آفاقًا جديدة في هذا الحقل النقدي المهم، و يمكن إجمالها فيما يلي:

ــ لقد أثبت المقال أن النقد الصوتي للشعر المعاصر ليس منهجًا مستوردًا بالكامل، بل له أصول معرفية راسخة في التراث اللغوي والبلاغي العربي ، وأن إقامة جسر منهجي بين هذا التراث الغني واللسانيات الحديثة يمنح النقد الصوتي للشعر أصالة وعمقًا.

ـ أبانت الدراسة التطبيقية على قصيدة " رقصة المبكى" صحة الفرضية القائلة بأن الإيقاع لم يعد محصورا في الجانب العروضي بل تحرر وتنوعت مصادره ، وأصبح يعتمد على حسن انتقاء الأصوات والمقاطع الصوتية والتجانس بين الصوت والدلالة كأدوات أساسية.

ـ كما بينت الدراسة التطبيقية أن البنية الصوتية للقصيدة ليست مجرد ديباجة شكلية، بل هي انتقاء أسلوبي واعٍ لدى الشاعر، يؤدي وظيفة دلالية وجمالية جوهرية، فقد رأينا كيف وظف الشاعر إبراهيم قارعلي البنيات الصوتية لقصيدته لنقل تجربته الشعرية والشعورية والتعبير عن موقفه الفكري من حادثة طوفان الأقصى وتداعياته الاجتماعية والسياسية .

ـ يتجلى بشكل واضح أن النقد الصوتي ليس مجرد دراسة شكلية تكتفي بوصف ظاهر النص وبنيه الداخلية ، بل هو مقاربة منهجية أساسية لسبر أغوار المعنى في الشعر المعاصر، فالصوت لا ينمق المعنى ولا يزينه، بل يشارك في إنتاجه وتوجيه الدلالة بما يتناغم والسياقات المختلفة للنص وأي محاولة لإهمال البعد الصوتي وتجاهله في الكشف عن جماليات النص وإبراز فنيته وأدبيته سيؤدي حتمًا إلى قراءة سطحية ومنقوصة للتجربة الشعرية الحديثة.

وبناءً على ماسبق من نتائجيقترح المقال التوصيات الآتية:

ـ توسيع الدراسات التطبيقية: هناك حاجة ماسة إلى المزيد من الدراسات النقدية التطبيقية التي تستخدم المنهج الصوتي-الأسلوبي لتحليل تجارب شعرية أخرى ، كما ينبغي أن تشمل هذه الدراسات شعراء من أجيال وعصور مختلفة ومن أقطار عربية متنوعة، مع التركيز بشكل خاص على "قصيدة النثر" التي ما زالت دراساتها الصوتية والإيقاعية قليلة نسبيًا مقارنة بالدراسات المضمونية.

ـ توظيف علم الأصوات التجريبي: يُقترح على الباحثين في هذا المجال عدم الاكتفاء بالتحليل الانطباعي أو الوصفي، والتوجه نحو استخدام أدوات علم الأصوات التجريبي وبرامجه الحاسوبية المتقدمة ، ذلك أن تحليل التسجيلات الصوتية للشعراء وهم يلقون قصائدهم يمكن أن يقدم بيانات موضوعية ودقيقة عن عناصر فوق-قطعية حاسمة كالنبر الفعلي، والتنغيم، وسرعة الإلقاء، وطول الوقفات، وهي عناصر لا يمكن للنص المكتوب وحده أن يكشفها بالكامل.

ـ فتح الأفق نحو أجناس أدبية أخرى: لا ينبغي أن يظل النقد الصوتي حكرًا على الشعر ،ف هناك آفاق بحثية واعدة لدراسة "الصوت" و"النقد الصوتي" في الأجناس الأدبية الأخرى. فمثلا يمكن دراسة "صوت السارد" في الرواية، وإيقاع الحوار في القصة القصيرة والمسرحية، والعلاقة بين البنية الصوتية للجملة وتشكيل الشخصيات ،و مثل هذه الدراسات ستسهم في تعميق فهمنا للبعد الصوتي كعنصر جوهري في الأدبية بشكل عام.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط:2 ، مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة ، 1952.
2. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ، ط:5 ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1975 .
3. إبراهيم عبد الرحمن محمد ، قضايا الشعر في النقد العربي، ط:2 ، دار العودة، بيروت ،1986.
4. ابن جني ، الخصائص ، ج :2 ، ت : محمد علي النجار ، ط:4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1952.
5. بكر أسامة تيسير جيطان، الأسلوبية الصوتية في سورة الأنعام ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ،2017
6. جريدة أخبار اليوم ، العدد رقم 4990 ،الصادر بتاريخ: 31 /10/ 2023 م، الموافق ل 16 ربيع الثاني 1445 ،،
7. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج :1 ، ت: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال ، بيروت،1900.

8. ريحان إسماعيل المساعيد، فاعِليةُ الاتساق الصَّوتيِّ في انسجام النَّصِّ الشِّعري "خمريةُ أبي نواس النونيةُ أنموذجاً". مجلة جامعة الزرقاء للبحوث والدراسات، المجلد 44 ، العدد:3. 2017.
9. زكريا يحي قايد الدهوه ، الأسلوبية الصوتية في إنشاد الشعر العربي ـ دراسة تطبيقية فى نماذج منشدة حديثا ـ مجلة بحوث المجلد :5 ، العدد:3 ، 2025
10. سمير شريف ستيتية. منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي ، مجلة آداب المستنصرية ، المجلد 18 ، 1988
11. سيبويه ، الكتاب ،ج :4 ، ت : عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط:1 ،1991.
12. عبد الصبور شاهين ، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، 2007.
13. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ت : محمود محمد شاكر ، ط:3 ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1992
14. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1978
15. عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط:3،القاهرة: دار الفكر العربي،1972
16. فاطمة ربيعي بور ، الدلالة الصوتية للحروف وأثرها في المعنى ـ دراسة إحصائية في خطب نهج البلاغة ، مجلة دراسات حديثة في نهج البلاغة ، المجلد:4 ، العدد:2 ، 2021
17. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر.ط:3، بيروت: دار العلم للملايين؛ 1984
18. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ـ نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ،1974
19. كمال بشر ،علم اللغة : الأصوات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة .2000 .
20. محمد المبارك . فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر ، بيروت ،ط:2 ،1968 ،
21. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط:1 ،1985
22. هبة أحمد سالم ، وشكر محمود عبد السعدي، المستوى الصوتي في الشعر القصصي عند خليل مطران والشاعر القروي ، مجلة مداد الآداب ، العدد :18 ، 2019
23. **Jakobson R. Essais de linguistique générale.Paris: Les Éditions de Minuit;1963**