المجمع 16 (2021/1442)، 433-461

دراسة السّمات الأسلوبيّة للصّوت المعزول
ديوان "يوميّات امرأة لا مبالية" لنزار قبّاني نموذجًا

نسيم عاطف الأسدي

مقدمة

يحاول هذا المقال بحث 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 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

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

[2] السّمت: المذهب والطّريقة والهيئة.

[3] ابن جنّي، 2003، ج 1، ص 509.

[4] ابن جنّي، 2003، ج 1، ص 512.

وسطها ما يضاهي وسطه، ويؤخّر ما يضاهي نهايته".[1] 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".[2] 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".[3] ويرى عبّاس أنّ الشّعراء هم الّذين موسقوا الكلمة العربيّة طوال المراحل الرّعويّة[4] 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.[5] ويرى السّعدنيّ أنّ هذه الظّاهرة ناتجة عن "التّكرار الحرّ، وهو قانون فعليّ يكتسب حتميّته من محدوديّة الرّموز (الفونيمات) في أيّة لغة، ومن القدرة على الانشحان 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".[6] والشّعر كما يراه قبّاني هو "هندسة حروف وأصوات نُعمِّر بها في نفوس الآخرين عالمًا يشبه عالمنا الدّاخليّ، والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء

[1] عبّاس، 1998، ص 37.

[2] مبارك، 1968، ص 261.

[3] مبارك، 1968، ص 263.

[4] يذكر عبّاس أنّ الإنسان مرّ في عدّة مراحل تشكّلت خلالها اللّغة وامتازت كلّ مرحلة بسمات معيّنة. للتّوسّع راجع: عبّاس، 1998، ص 27- 29.

[5] عبّاس، 1998، ص 18.

[6] السّعدنيّ، 1987، ص 33.

الحروف وتعميرها".[1] والفاعليّة الجماليّة للشّعر تتحدّد بأشياء كثيرة منها النّغمة المميّزة لكلّ صوت من الأصوات وغنى الصّوت بالنّغمات الثّانويّة،[2] 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.[3] 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.[4] ولتجانس الأصوات أهمّيّة كبيرة وخاصّة في الشّعر المعاصر عندما نحاول ربطه بالدّلالة أو حتّى عندما يقتصر وجوده على تنمية الجانب الإيقاعيّ فقط.[5]

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".[6] 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

[1] قبّاني، 2001، ج 7، ص 488.

[2] عيّاد، 1998، ص 115.

[3] عبد الدّايم، 1993، ص 27.

[4] عبّاس، 1998، ص 18.

[5] جدّوع، 2003، ص 172.

[6] يحياوي، 2008، ص 300.

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.[1] ويرى عبّاس حسن "أنّ الكلمة العربيّة جاءت إرثاً عن مراحل غابيّة ثمّ زراعيّة ثمّ رعويّة شعريّة،[2] 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 والأشياء والحالات في مخيّلته أو ذهنه أو وجدانه، وبذلك ينوب الحرف في العربيّة عن الكلمة وتنوب الكلمة عن الجملة".[3] ولم تخل الدّراسات الأجنبيّة من القائلين بدلالات الحروف أو المقاطع،[4] مثل بلومفيلد (Leonard 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.[5] 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).[6] وبعض الباحثين عارض الفكرة القائلة بأنّ الحرف أو الفونيم يحمل

[1] البريسم، 2000، ص 49- 51.

[2] للتوسّع حول نظريّة حسن عبّاس في طريقة إبداع العربيّ ألفاظه للتّعبير عن معانيه راجع: عبّاس، 1998، ص 37.

[3] عبّاس، 1998، ص 29.

[4] הרשב, 2008, ע 234- 250.

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

[6] האנציקלופדיה העברית, פרק ח, ע 974. يأتي المصدر بأمثلة ترفض فكرة دلالة الحرف على المعاني من خلال كلمات تشمل الحرف (i) لكنّها تدلّ على معنى عكسيّ (الكبر) مثل: Big الإنجليزيّة، Riesig الألمانيّة، Dirus الرّومانيّة.

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.[1] 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.

وسمات الصّوت المعزول تشكّلُ جزءًا من الإيقاعيّة الدّاخليّة، فمن أهمّ الوسائل الّتي استعملها الشّاعر الحديث في إظهار تجربته الشّعريّة وتكثيف الجانب الإيقاعيّ فيها تجانس الأصوات والتّكرار.[2] والإيقاعيّة الدّاخليّة تنتج عن التّوافق الصّوتيّ بين الحروف والكلمات أو العلاقة القائمة بين موسيقى الألفاظ وإيحاءاتها،[3] 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.[4] 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

[1] عطا الله، 2000، ص 68.

[2] جدّوع، 2003، ص 172.

[3] جدّوع، 2003، ص 170.

[4] أبو السّعود، 2003، ص 103.

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.[1] 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.[2] والإيقاع الدّاخليّ لا يظهر مجسّدًا بالإنشاد بل بالقراءة وما يترتّب عليها من مزايا، وهو مهمّة فنّيّة تأليفًا، جماليّة استجابةً، قراءةً وتلقّيًا. ولا يُحّدد الإيقاع الدّاخليّ تحديدًا حصريًّا، لأنّه شخصيّ ومتغيّر، وينبع ثراؤه في هدم أسوار الشّعر والنّثر للانتفاع من إيقاعات مختلفة.[3]

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

[1] جدّوع، 2003، ص 169- 170.

[2] الهاشميّ، 2006، ص 37.

[3] الصّكر، 2010، ص 40- 41.

يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات"،[1] وإلى تعريف **بوب** (Alexander Pope 1688 –1744) حين يقول: "إنّ الجرس يجب أن يكون صدًى للمعنى"،[2] 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".[3] 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.[4]

ويرى **ريتشارد** (Ivor. Armstrong. Richards 1893- 1979) أنّ الإيقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الّذي هو صورته الخاصّة على التّكرار والتّوقّع، فالتّكرار "حركة" في الصّوت، والتّوقّع يعني "انتظام" هذه الحركة كيفيّة معيّنة، وليس شرطًا أن يحدث ما تتصوّره بالفعل، والشّعور وتوقّعه يرجع إلى حالة ذاتيّة شعوريّة.[5]

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

[1] درو، إليزابيث، ص 50.

[2] درو، إليزابيث، ص 49.

[3] درو، إليزابيث، ص 44.

[4] الصّكر، 2010، ص 32.

[5] Richards, 1930, p 134.

ببعض العناصر الصّوتيّة للسّلسلة الكلاميّة، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبيّة.[1]

السّمات الأسلوبية في ديوان *يوميّات امرأة لامبالية*

يُعتبر **يوميّات امرأة لا مبالية** ظاهرة فريدة في الشّعر العربيّ لاحتوائه سبعًا وثلاثين قصيدة جاءت كلّها بلسان المرأة، حاول قبّاني من خلالها نقل آلام المرأة الشّرقيّة وشكواها بصوتها ليلفت الانتباه إلى تلك الشّكوى بشكل أكبر وأكثر تأثيرًا. وقصائد الدّيوان تُعتبر بيانًا شعريًّا لقضيّة تحرير المرأة، وتشكّل تلخيصًا لمرحلة مفصليّة في شعر قبّاني انتقل فيها من الاهتمام بحريّة المرأة بشكل خاصّ إلى حرّيّة الإنسان عامّةً، فإذا تتبّعنا عدد القصائد الّتي كانت الأنا الشّاعرة فيها أنثى في دواوين نزار ظهر لنا أنّ ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** وما سبقه طرح بالأساس قضيّة حرّيّة المرأة، ممّا رفع عدد قصائد الأنا الشّاعرة الأنثى مع كلّ ديوان نشره قبّاني ليصلنا صوت المرأة الّذي يطالب بحرّيّتها بكلّ ألوانها وأطيافها وبشتّى المجالات. ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** كانت الأنا الشّاعرة أنثى في جميع قصائده، وتحدّث قبّاني بصوتها ولخّص جميع قضاياها معلنًا ثورة على المجتمع في وجه كلّ الظّلم الّذي تواجهه الأنثى، وكأنّه بهذا الدّيوان يلخّص مرحلة جزئيّة وهي حرّيّة المرأة من أجل الانتقال إلى مرحلة أشمل وأوسع وهي مرحلة حرّيّة الإنسان. فبعد حرب 1967 اتّسعت قضيّة الحرّيّة لمستوى الأمّة العربيّة والإنسان عامّة فيها ذكرًا وأنثى، فانخفض صوت الأنا الشّاعرة الأنثى الممثِّل للمرأة، وعلا صوت الأنا الشّاعرة المذكّر الّذي يمثّل الإنسان ذكرًا وأنثى.[2] وحول هذا الدّيوان يقول قبّاني: "**يوميّات امرأة لامبالية** هو كتابكنّ، هو كتاب كلّ امرأة حكم عليها هذا الشّرق الغبيّ الجاهل

[1] بن يحي، 2011، ص 23.

[2] للتّوسّع حول هذا الموضوع راجع: الأسدي، 2016، ص 67- 77.

المعقّد بالإعدام ونفّذ حكمه فيها قبل أن تفتح فمها".[1] وتجدر الإشارة أنّ قبّاني هو الشّاعر العربيّ الوحيد الّذي أصدر ديوانًا كاملًا فيه الأنا الشّاعرة أنثى.[2]

سنقوم بفرز الأصوات المجهورة، المهموسة، الانفجاريّة، والاحتكاكيّة، ثمّ مقارنة نسب تواترها المختلفة في الدّيوان مع نسب تواترها في الكلام العاديّ من جهة، وسنقارن الفرق 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،[3] وتواتر الألفاظ هو شيوعها وكثرة استعمالها. والتّواتر هو ضرب من الإيقاع الدّاخليّ تنحو فيه القصيدة إلى الاستدارة وتخضع حركتها الدّاخليّة للتّداعي الصّوريّ.[4]

أ- الأصوات المجهورة:

الحرف المجهور هو "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النّفس أن يجري معه، حتّى ينقضي الاعتماد، ويجري الصّوت"[5]، 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.[6] وهناك من عرّف الصّوت المجهور بأنّه الصّوت "الّذي يهتزّ معه الوتران الصّوتيّان".[7] وسنعتمد في بحثنا

[1] Bassam & Brown, 1999, p. 5.

[2] الأسدي، 2016، ص 26.

[3] ابن منظور، 2004، ج 15، ص 147.

[4] الصّكر، 2010، ص 40.

[5] ابن جنّي، 1985، ص 60. وهو نفس تعريف سيبويه في كتابه.

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

[7] أنيس، 1961، ص 21.

حروف الجهر الّتي اتّفق عليها العلماء وهي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.[1] والهمزة لا هي بالمجهور ولا بالمهموس.[2]

ب- الأصوات المهموسة: يعرّف ابن جنّي الحرف المهموس على أنّه "حرف أُضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى معه النّفس"،[3] أو هو الصّوت "الّذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان، ولا

[1] 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 المدِّ (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)

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

[3] ابن جنّي، 1985، ص 60.

يُسمع لها رنين حين النّطق به".[1] والأصوات المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه.[2]

ج- **الأصوات الانفجاريّة أو الشّديدة:** الحرف الشّديد كما يعرّفه ابن جنّي هو "الحرف الّذي يمنع الصّوت من أن يجري فيه"،[3] 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".[4]والحروف الشّديدة ثمانية: الهمزة، ق، ك، ج، ط، د، ت، ب.[5]

د- **الأصوات الرّخوة أو الاحتكاكيّة:** "الصّوت الرّخو هو الّذي يجري فيه الصّوت"،[6] ومعنى ذلك "أن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرّئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ

---

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

[2] 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.

[3] ابن جنّي، 1985، ص 61.

[4] بشر، 2000، ص 247.

يذكر بشر ص 248 أنّ الأصوات الانفجاريّة ثمانية: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، ء. ويشير في نفس الصّفحة إلى أنّ علماء العربيّة أطلقوا على هذه الحروف تسمية الحروف 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.

[5] ابن جنّي، 1985، ص 61.

[6] ابن جنّي، 1985، ص 61.

ضيّق نسبيًّا ويحدث في خروجه احتكاكًا مسموعًا، والحروف الرّخوة هي: ف، ث، ذ، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، ه".[1] ويسمّيها المحدثون بالأصوات الاحتكاكيّة.[2]

جدول مُلخّص لأنواع الحروف ونسبتها في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية**

القصيدة	مجهور	مهموس	نسبة المهموس إلى المجهور	انفجاريّ (شديد)	احتكاكيّ (رخو)	نسبة الانفجاريّ إلى الرّخو
رسالة إلى رجل ما	593	246	%41.4	217	229	%94.7
1	245	127	%51.8	106	130	%81.5
2	38	13	%34.2	20	7	%285
3	94	57	%60.6	46	44	%104
4	208	65	%31.2	88	50	%176
5	103	48	%46.6	36	36	%100
6	218	140	%64.2	92	121	%76
7	203	237	%116	155	163	%95
8	186	114	%61.2	94	88	%106
9	210	77	%36.6	85	58	%146
10	145	52	%35.8	52	47	%110
11	201	70	%34.8	57	71	%80.2
12	121	62	%51.2	63	45	%140
13	122	47	%38.5	45	33	%136
14	322	146	%45.3	147	137	%107
15	86	46	%53.4	37	33	%112

[1] بشر، 2000، ص 297.

[2] أنيس، 1961، ص 25.

القصيدة	مجهور	مهموس	نسبة المهموس إلى المجهور	انفجاريّ (شديد)	احتكاكيّ (رخو)	نسبة الانفجاريّ إلى الرّخو
16	48	25	%52	21	17	%123
17	178	70	%39.3	52	59	%88.1
18	118	48	%40.6	31	46	%67.3
19	103	42	%40.7	31	33	%93.9
20	105	50	%47.6	42	42	%100
21	182	84	%46.1	69	69	%100
22	108	51	%47.2	47	41	%114
23	314	167	%53.1	152	129	%117
24	99	54	%54.5	58	43	%134
25	217	88	%40.5	96	64	%150
26	137	87	%63.5	66	64	%103
27	155	94	%60.6	71	76	%93.4
28	197	98	%49.7	80	86	%93
29	122	41	%33.6	49	39	%125
30	292	120	%41	87	111	%78.3
31	227	100	%44	62	79	%78.4
32	189	89	%47	71	62	%114
33	171	65	%38	49	70	%70
34	123	120	%97.5	71	84	%84.5
35	162	68	%41.9	62	56	%110
36	121	43	%35.5	43	37	%116
مجموع كلّ نوع	**6463**	**3135**	**%48.5**	**2650**	**2599**	**%101**

جدول بمجموع ونسبة الأصوات المختلفة في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية**

	الأصوات المجهورة	الأصوات المهموسة	الأصوات الانفجاريّة	الأصوات الاحتكاكيّة
المجموع	6463	3135	2650	2599
النّسبة	%55،8	%27	%22،8	%22،4

(عدد أحرف الدّيوان الملفوظة 11574حرفًا)[1]

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 الخُمسِ أو عشرين بالمئة منه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة".[2] ويرى الطّرابلسيّ أنّ الحروف المهموسة إذا استعملت في السّياق بكثرة تجاوزت حدّها العاديّ، تضاعف الجهد وانحصر الاهتمام فيها وتعلّقت بها طاقة دلاليّة خاصّة، وذلك بسبب الجهد الإضافيّ الّذي تحتاجه هذه الحروف، لأنّها حروف مجهدة للتّنفّس، لكوننا

[1] حاصل جمع الحروف المجهورة (6463) والمهموسة (3135) والهمزة (611) والألف (1365).

[2] 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.

نحتاج للنّطق بها إلى قدر من هواء الرّئتين أكبر ممّا تتطلّبه نظائرها المجهورة.[1] 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.

جدول بالحروف المجهورة[2] الأكثر تواترًا في ديوان يوميّات امرأة لا مبالية

المنزلة	الحرف	النّسبة من مجمل الحروف المجهورة
الأولى	ل	%14.8
الثّانية	ن	%12.8
الثّالثة	ر	%10.8
الرّابعة	م	%10.5

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

[2] 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. ولولا واقعة التّمويج في أصواتها لكانت خلُوًّا من أيّ إحساس على الإطلاق. ولعلّ الشّاعر الفرنسيّ "رامبو" (Arthur Rimbaud 1854- 1891) لإحساسه بمثل هذا الفراغ 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 الدّيوانين. (انظر: عبّاس، 1998، ص 100).

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 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..).[1] ولعلّ حضور اللّام المكثّف في الدّيوان يعكس من خلال صفاته الصّوتيّة تمسّك الأنا الشّاعرة بحقوقها والتصاقها برفضها للواقع الظّالم، والتزامها بكسر القيود الّتي قيّدتها، ويعكس محاولاتها إخراج المرأة من دائرة النّكرة الّتي سجنها المجتمع الشرّقيّ داخلها إلى دائرة التّعريف. ومن الأمثلة على حضور اللّام بشكل بارز عند قبّاني:

"فحسبي أن أبوحَ هنا/ لوجهِ البوحِ لا أكثرْ/ حروفٌ لا مباليةٌ/ أبعثرها على دفترْ..
بلا أملٍ بأن تبقى/ بلا أملٍ بأن تُنشرْ../ لعلّ الرّيح تحملها/ فتزرع في تنقّلها.. "[2]

الحرف المجهور الثّاني في حضوره في الدّيوان هو حرف النّون، ومن دلالات النّون الانبثاق والنّفاذ والصّميميّة،[3] والتّعبير عن البطون في الشّيء،[4] وعن الانتقال من الدّاخل إلى الخارج،[5] 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.[6]

[1] عبّاس، 1998، ص 81.

[2] قبّاني، 2001، ج 1، ص 280.

[3] عبّاس، 1998، ص 28.

[4] عليّ، 1988، ص 64.

[5] الأرسوزيّ، 1972، ص 136.

[6] عبّاس، 1998، ص 160.

ولعلّه ليس من الغريب أن يكون حضور النّون بهذه النّسبة العالية لأنّ دلالاته تطابق أهداف الدّيوان الّذي حاولت الأنا الشّاعرة فيه التّعبير عن ذلك الألم المكنوز في صدر المرأة العربيّة وإخراج صرخاتها إلى العالم ليسمع الجميع ألمها المتراكم الّذي ما عادت تستطيع أن تصبر عليه أكثر، ففجّرت هذه المشاعر المكبوتة في صميمها وأخرجتها ثورةً علنيّةً. غير أنّ هذه الثّورة الّتي تطلقها الأنا الشّاعرة في الدّيوان 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 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 المرأة الّذي يجب أن يدخل قلوب النّاس وعقولهم ليبدأ بتحقيق مطالبها وبتغيير الوضع الرّاهن الّذي تعاني منه. ومن أمثلة تكرار حرف النّون في الدّيوان:

"أنا أنثى../ أنا أنثى/ نهار أتيت للدّنيا/ وجدتُ قرار إعدامي"[1]

وكذلك قوله:

"لمن صدري أنا يكبرْ؟/ لمن كرزاته دارت؟/ لمن تفّاحه أزهرْ؟/ لمن؟/ صحنانِ صينيّان.. من صدفٍ ومن جوهرْ؟/ لمن؟ قدحان من ذهبٍ../ وليس هناك من يسكرْ؟/ لمن شفةٌ مناديةٌ../ تجمّدَ فوقها السّكّرْ؟/ أللشّيطان للدّيدان.. للجدران لا تُقهرْ"؟[2]

الحرف المجهور الثّالث من حيث نسبة حضوره في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** هو الرّاء، والرّابع هو الميم، ونجد أنّ الفرق بين نسبتي حضور الرّاء والميم صغير جدًّا بحيث يمكن القول إنّ نسبة حضورهما متساوية تقريبًا. ومن دلالات حرف الرّاء التّحرّك والتّرجيع

[1] قبّاني، 2001، ج 1، ص 280.

[2] قبّاني، 2001، ج 1، ص 282.

والتّكرار،[1] بما يتوافق مع الخصائص الحركيّة في صوته،[2] ويمكن القول إنّنا نلحظ هذه الدّلالة على امتداد الدّيوان وهي ترجيعٌ وتكرارٌ لرفض التّسلّط الذّكوريّ وللأفكار الشّرقيّة الكابحة لحرّيّة المرأة، وترجيع وتكرار لبثّ الأفكار الثّوريّة المناهضة لتحكّم الرّجل الشّرقيّ بها. أمّا دلالة الرّاء على الفزع والخوف،[3] فلعلّها تتوافق مع كونِ هذه الأفكار الثّوريّة الّتي حاول قبّاني نشرها من خلال الدّيوان صعبة معقّدة لخروجها عن المألوف، ولكسرها الكثير من القواعد الاجتماعيّة المتأصّلة والموروثة، ممّا خلق جوًّا من التّوتّر عند الأنا الشّاعرة سببه الخوف من عرض هذه الأفكار على المجتمع. ومن الأمثلة على تكرار الرّاء عند قبّاني:

أنا نهداي في صدري/ كعصفورين قد ماتا من الحرِّ/ كقدّيسين شرقيّين
متّهمين بالكفرِ../ كم اضطُهدا.. وكم جُلدا/ وكم رقدا على الجمرِ../ وكم
رفضا مصيرهما../ وكم ثارا على القهرِ../ وكم قطعا لجامهما/ وكم هربا من
القبرِ/ متى سيُفكُّ قيدهما؟/ متى؟ يا ليتني أدري"[4]

ومن الجدير ذكره في هذا الباب نسبة شيوع حروف اللّين المدّيّة أو الحركات الطّوال[5] بشكل واضح في الدّيوان، وخاصّة الألف والياء، والشّعر الحديث "حافل بتوظيف الحركات الطّوال في حمل المشاعر الممتدّة والأحاسيس العميقة لاسيّما في مجال الحزن"،[6] فما تحدثه هذه الأصوات "من تأثير نفسيّ شبيه بالتّأثير الّذي يحدثه لحن موسيقيّ. ومع هذه الحروف يمتدّ

[1] عبّاس، 1998، ص 28.

[2] عبّاس، 1998، ص 86.

[3] عبّاس، 1998، ص 87.

[4] قبّاني، 2001، ج 1، ص 288.

[5] 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.

[6] السّعدنيّ، 1987، ص 37.

النّفسُ أكثر حتّى ينقطع في بطءٍ عند الحرف الّذي يليه، وهذه أنسب لمقام الحزن المُمِضّ والألم النّفسيّ القاتل".[1] 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 بالمثنّى 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.[2] وكذلك ذكر العلايليّ أنّ الواو حرف "يدلّ على الانفعال المؤثّر في البواطن".[3] وهكذا فإنّ حضور الحركات الطّوال قد يكون مؤشّرًا للحزن والألم العميق اللّذين عاشتهما الأنا الشّاعرة في ديوان قبّاني.

والقصيدة الرّابعة مثال على شيوع هذه الأحرف في الدّيوان حيث تكرّرت الحركات الطّويلة 60 مرّةً:

أنا بمحارتي السّوداء..

ضوءُ الشّمسِ يوجعني

وساعةُ بيتنا البلهاء..

[1] بن يحي، 2011، ص 110.

[2] العبّاس، 1998، ص 100. لا يتناقض ما ذكرناه حول دلالات الياء عمّا ذكرناه سابقًا في ملاحظة رقم 56 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".

[3] علي، 1988، ص 64.

تعلكني وتبصقني
مجلاتي مبعثرةٌ..

وموسيقاي تضجرني
مع الموتى أعيش أنا..

مع الأطلال والدّمنِ
[...]

بظفري أحفر الجدران..

أجلدها وتجلدني
أنا في منزل الموتى

فمن من قبضة الموتى
يحرّرني؟[1]

في القصيدة السّابقة وردت عدّة ألفاظ تتضمّن الحركات الطّويلة، ولعلّ الكثير من هذه الألفاظ تعكس حالة الأنا الشّاعرة وأحاسيسها والشّعور بالأسى والحزن والتّعب النّفسيّ، مثل: السّوداء، يوجعني، تعلكني، تبصقني، تضجرني، أبوح، الموتى، الأطلال، الأموات، صدئي، يكرهني، تراب، يعاديني، بظفري، الجدران، تجلدني.

نسبة الأصوات المهموسة في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** (27%) وهي أعلى من نسبة الأصوات المهموسة في الكلام العاديّ (20%)، ولعلّ لهذا دلالة خاصّة حسبما ذكر الطّرابلسيّ،[2] وهذه الدّلالة تكمن في القصائد الّتي تخالف بها الأنا الشّاعرة العرفَ والنّظام الاجتماعيّ الموروث وتتناول مواضيع خارجة عن المألوف كرفض السّلطة الذّكوريّة والثّورة في

[1] قبّاني، 2001، ج 1، ص 281.

[2] راجع ما قاله الطّرابلسيّ ص 11 من هذا البحث.

وجه العديد من المسلّمات الاجتماعيّة والدّينيّة، ممّا استدعى تركيزًا أكثر على الحروف المهموسة لتفوق في حضورها نسبتها من الكلام العاديّ. إنّ ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** هو ديوان ثوريّ يرفض أفكار المجتمع الشّرقيّ ويثور على سلطة الرّجل بطريقة مباشرة، ساخطة، وغاضبة، ويتطرّق فيه الشّاعر – إضافة إلى المواضيع الذّاتيّة للمرأة العربيّة الشّرقيّة- إلى بعض المجالات الحياتيّة والاجتماعيّة الخاصّة بالمرأة العربيّة، كالدّين والحبّ وغيرها. أضف إلى ذلك أنّ ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** جاء في فترة مبكّرة جدًّا (1968) ولذلك فإنّ إعلان هذا التّمرّد الثّوريّ المبكّر ينطوي على خطورة أكبر، ناهيك عن أنّ المواضيع المطروحة في ديوان قبّاني كان فيها تصادم مع ثوابت دينيّة واجتماعيّة راسخة. ومن الممكن أنّ البوح بهذه الأفكار كان محفوفًا بمشاعر الخوف والرّهبة وكانت تسيطر على الأنا الشّاعرة مشاعر اليأس والكبت والحزن، فلا بدّ من أن تكون نسبة الأصوات المهموسة أعلى من مستواها في الكلام العاديّ، فالهمس يكون للمعاني الضّعيفة أو الحسّاسة كالحزن والحسرة والحنين. ولعلّ نشر الدّيوان عام 1968 بعد عشر سنوات من كتابته[1] يؤكّد خطورة تفجير هذه الأفكار في ذلك الزّمان والبوح بها علنًا على الأمّة العربيّة بأكملها، فقبّاني رغم جرأته الكبيرة الّتي عُرِفَ بها إلّا أنّ مواضيع هذا الدّيوان تحديدًا كانت كلّها ثوريّة صاخبة، فلا نجد فيه قصيدة غزليّة واحدة. وقد يكون عنوان الدّيوان **يوميّات امرأة لا مبالية** وما جاء في القصيدة الأولى على لسان الأنا الشّاعرة:

"على دفترْ../ سأجمعُ كلّ تاريخي/ على دفتر"[2]

[1] ورد في **الأعمال النّثريّة الكاملة نزار قبّاني** وتحت عنوان الرّحيل (انظر: قبّاني، 2001، ج 7، ص 600) أنّ ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** الّذي نشره قبّاني عام 1968 هو حصاد مرحلةٍ سابقة، حيث كتب قصائده في الصّين عام 1958 حينما كان يعمل هناك في السّفارة السّوريّة، وأنّه نشره عام 1968، أي بعد عشرة أعوام من تأليفه. وكذلك يؤكّد قبّاني ذلك في حوار مع النّاقد محيي الدّين صبحي (انظر: قبّاني، 2001، ج 7، ص 765).

[2] قبّاني، 2001، ج 1، ص 279.

وقولها في نفس القصيدة:

"سيسعدني إذا بقيتْ/ غدًا مجهولةَ المصدرْ"

وما جاء في القصيدة الأخيرة:

"فإن سرقوك من دُرجي/ وفضّوا ختمك الأحمر"[1]

قد تكون هذه إشارات إلى سرّيّة هذه الأفكار، وبالتّالي إلى المخاطر الّتي قد يتعرّض لها من يقوم بكشفها على المجتمع، وهي كذلك تأكيد لخروج هذه الأفكار عن دائرة المألوف والمقبول وإشارة لمدى الرّفض الّذي ستلاقيه في المجتمع الشّرقيّ الذّكوريّ.

إنّ نظرة عميقة فاحصة إلى النّتائج الّتي حصلنا عليها في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** ستُظهر لنا أنّ أعلى نسبة للأصوات المهموسة كانت في القصيدة رقم 7 ثمّ في القصيدة رقم 34. وبعد التّمعّن والفحص استطعنا أن نخلص إلى أنّ النّسبة المرتفعة للحروف المهموسة بلغت الذّروة في القصيدة رقم 7 لأنّها تناولت مواجهة مباشرة مع الأب، رمز السّلطة الذّكوريّة في المجتمع الشّرقيّ الّذي يصعب حتّى على الرّجال (الأبناء الذّكور) مقاومته ومقارعته، ولذلك كانت الأنا الشّاعرة في تلك القصيدة في قمّة توتّرها وخوفها، فزادت نسبة الحروف المهموسة إلى المجهورة لتصل 116% وهي نسبة بالغة الارتفاع، ويرجع السّبب في هذا الارتفاع الشّديد - حسب رأينا- إلى خوف الأنا الشّاعرة من خوض ثورتها أمام الأب المتسلّط حين تقول:

"كفرتُ أنا بمال أبي../ بلؤلؤهِ.. بفضّتهِ/ أبي لم ينتبه يوماً../ إلى جسدي
وثورتهِ/ أبي رجلٌ أنانيٌّ../ مريضٌ في محبّتهِ/ مريضٌ في تعصّبهِ../
مريضٌ في تعنّتهِ"[2]

إنّ هذا الانقلاب الّذي تقوم به الأنا الشّاعرة رافضةً سلطة الأب لهو الأصعب، لأنّها بذلك تقلب كلّ المسلّمات الاجتماعيّة والدّينيّة، وترفض سطوة الأب الّتي منحها له المجتمع والدّين،

[1] قبّاني، 2001، ج 1، ص 303.

[2] قبّاني، 2001، ج 1، ص 284.

ولهذا كانت نسبة الحروف المهموسة عالية جدًّا. إذا نظرنا إلى قصيدة رقم 15 والّتي فيها أيضًا ترفض الأنا الشّاعرة الأب، نجد أنّ نسبة الحروف المهموسة إلى المجهورة كانت عالية (53،4%) لكنّها أقلّ بكثير منها في قصيدة رقم 7، فلماذا هذا الفرق؟

في القصيدة رقم 15 تصف الأنا الشّاعرة والدها بصاحب الفكر المتخلّف القديم الغبيّ، تقول:

أبي صنفٌ من البشرِ/ مزيجٌ من غباءِ التّركِ../ من عصبيّة التّترِ../ أبي أثر
من الآثار.. "تابوتٌ من الحجرِ/ تهرّأ كلّ ما فيهِ../ كبابِ كنيسةٍ نخرِ/ كهارون
الرّشيد أبي../جواريه، مواليه،/ تمطّيه على تختٍ من الطّررِ"[1]

ورغم امتعاضها من فكرِ أبيها إلّا أنّها لا تثور ضدّه، بل تفضي بآلامها وشكواها إلى دفترها لكنّها لا تعلن الثّورة على والدها، بل تقبل ذلك "التّخلّف" بنوع من الاستسلام والخنوع إذ تقول:

"ونحن هنا../ سباياه.. ضحاياه../ مماسح قصره القذرِ"[2]

إنّ الفرق بين القصيدتين كبير وإن كانت الأنا الشّاعرة ترفض الأب في كلٍّ منهما، ففي القصيدة رقم 15 رفضها له خفيف من باب التّذمّر والشّكوى، أمّا القصيدة رقم 7 فالرّفض فيها واضح مباشر تكفر

فيها بسلطة الأبِ وتعده بخسارته الوشيكة:

"أبي لن يمنعَ التّفاح.. عن إكمالِ دورتهِ/ سيأتي ألفُ عصفورٍ..
ليسرقَ من حديقته"[3]

[1] قبّاني، 2001، ج 1، ص 290.

[2] قبّاني، 2001، ج 1، ص 290.

[3] قبّاني، 2001، ج 1، ص 284.

ولعلّ تصريحها بهذا الرّفض لسلطان الأبِ الشّرقيّ جعل صوتها يتهافت لعظمة ما تواجهه من سيادةٍ وقوّة، فزادت نسبة الحروف المهموسة عنها في القصيدة رقم 15. في القصيدة رقم 34 نجد نسبة الحروف المهموسة إلى المجهورة مرتفعة أيضًا حيث بلغت 97%، ولعلّ السّبب يرجع في هذا الارتفاع إلى رفضها ومقاومتها لأفكار كثيرة من قصائد أخرى سبقت،[1] فانخفض صوتها أمام هذا التّصريح المكثّف للرّفض ممّا زاد من تواتر الحروف المهموسة.

وإذا نظرنا لتواتر الأحرف الانفجاريّة والحروف الاحتكاكيّة في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** سنجد أنّ نسبة تواترهما متساوية تقريبًا في جميع القصائد رغم أنّ عدد الأحرف الانفجاريّة هو ثمانية أحرف، أمّا عدد الحروف الاحتكاكيّة فهو ثلاثة عشر حرفًا،[2] ويرجع تفسيرنا لظهور الأحرف الانفجاريّة بهذه النّسبة المرتفعة (بعد مقارنة عددها بعدد الحروف الاحتكاكيّة) إلى أنّ الدّيوان بأكمله هو ثورة شاملة بوجه العديد من المسلّمات والمفاهيم الثّابتة الرّاسخة في المجتمع الشّرقيّ التّقليديّ، والثّورة انفجار، وقد تكون إحدى وسائل التّعبير عنه لُغويًّا هي التّواتر العالي للأحرف الانفجاريّة. وإذا ما أمعنّا النّظر أكثر في نسبة الأحرف الانفجاريّة إلى الاحتكاكيّة في ديوان **يوميّات امرأة لا مبالية** سنجد أنّ القصيدة رقم 2 فاقت فيها الأحرف الانفجاريّةُ الحروف الاحتكاكيّةَ بثلاثة أضعاف تقريبًا (نسبة

[1] في القصيدة نفسها إشارة إلى مواضيع من قصائد سبقت مثل قصائد رقم: 29، 31، 32. وقد أشارت هذه القصائد إلى المواضيع التّالية على التّوالي: استغلال الدّجالين والشّيوخ للدّين بصورة سلبيّة لأهداف خاصّة، سيطرة الخرافة والأساطير على حياة المجتمع العربيّ الشّرقيّ والتّحكّم بمصير الأنثى، رسوخ ثقافات من العصور الغابرة كالعصر الجاهليّ في أذهان أفراد المجتمع العربيّ الشّرقيّ ومعاملة الرّجل للمرأة كالحيوان أو الجماد.

[2] 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 الاحتكاكيّة أكثر (ثلاثة عشر حرفًا رخوًا مقابل ثمانية أحرف انفجاريّة) وجب أن تكون نسبتها في الكلام أعلى.

الانفجاريّ إلى الاحتكاكيّ 280%) وهي أعلى نسبة لتواتر الأحرف الانفجاريّة، تقول الأنا الشّاعرة في هذه القصيدة:

"أنا أنثى../ أنا أنثى../ نهار أتيت للدّنيا/ وجدتُ قرار إعدامي..
ولم أرَ بابَ محكمتي/ ولم أرَ وجهَ حكّامي"[1]

رغم أنّ هذه القصيدة صرخة ذاتيّة، إلّا أنّها مدوّية تطلقها الأنا الشّاعرة ثائرة مستنجدة حيث تكرّر صرختها "أنا أنثى" مرّتين، ثمّ تعبّر عن مقدار الظّلم الّذي يلحقها دون سبب أو ذنب منذ يوم ولادتها. ولعلّ قبّاني شحن هذه الصّرخة الثّائرة بالأحرف الانفجاريّة لتكون مدوّيةً رافضةً كما يجب لها أن تكون، ولا نجد في الدّيوان قصيدة أخرى تستصرخ فيها الأنا الشّاعرة كما فعلتْ هنا، ولا نجد أيضًا تواترًا بهذا المقدار للأحرف الانفجاريّة كما في هذه القصيدة. ويمكننا أن نتخيّل الأنا الشّاعرة وهي تضغط قلمها فوق الأوراق حتّى تكاد أن تتمزّق تحت انسكاب الحبر الثّائر صمتًا في هذه القصيدة بالذّات، معبّرةً عن ثورتها الصّامتة الّتي امتصّتها صفحة دفترها السّريّ.

[1] قبّاني، 2001، ج 1، ص 280.

الخلاصة

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

المقياس الّذي اعتمدناه في تحليلنا هو نسبة الأصوات المهموسة مقارنةً بالمجهورة من جهة، ونسبة حضور الأصوات الانفجاريّة مقارنةً بالاحتكاكيّة من جهة أخرى في قصائد الدّيوان، 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 فاقت نسبتها في الكلام العاديّ عندما سيطرت على الأنا الشّاعرة مشاعر الضّعف والخوف لتحدّيها وتصادمها مع الثّوابت الاجتماعيّة الرّاسخة، أو نتيجة لمشاعر الأسى والحزن الّتي تعيشها الأنا الشّاعرة في ظلّ حياة الكبت والظّلم. حضور الأصوات الانفجاريّة بهذه النّسبة المرتفعة 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.

المصادر

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. **الخصائص**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميّة، 2003.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. **سرّ صناعة الإعراب**. تحقيق: حسن هنداوي. دمشق: دار القلم، 1985.

ابن منظور، جمال الدّين بن مكرم. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر، 2004.

أبو السّعود، سلامة. **الإيقاع في الشّعر العربيّ**. الإسكندريّة: دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، 2003.

أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبيّة: الرّؤية والتّطبيق**. عمّان: دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، 2013.

أبو عمشة، خالد حسين. **تعالق المستوى الصّرفيّ بمستويات اللّغة الأخرى**. دبي: د.ن، 2014.

الأرسوزي، زكي. **المؤلّفات الكاملة**. مج. 1. دمشق: مطابع الإدارة السّياسيّة للجيش والقوّات المسلّحة، 1972.

الأسدي، نسيم عاطف. **الأنا الشّاعرة الأنثى في شعر نزار قبّاني**. رسالة ماجستير، جامعة حيفا، 2016.

أنيس، إبراهيم. **الأصوات اللّغويّة**. القاهرة: دار النّهضة العربيّة، 1961.

بشر، كمال. **علم الأصوات**. القاهرة: دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

البريسم، قاسم. **منهج النّقد الصّوتيّ في تحليل الخطاب الشّعريّ**. بيروت: دار الكنوز الأدبيّة، 2000.

بن يحي، محمّد. **السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعريّ**. إربد: عالم الكتب الحديث، 2011.

جدّوع، عزّة محمّد. **موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدّلالة**. الرّياض: مكتبة الرّشد للنّشر والتّوزيع، 2003.

حمد، خالد محمّد. **معاني الحروف الأبجديّة العربيّة**. دمشق: دار العرّاب للدّراسات والنّشر والتّرجمة، 2016.

درو، إليزابيث. **الشّعر- كيف نفهمه ونتذوّقه**. ترجمة: محمّد إبراهيم الشّوش. بيروت: مكتبة منيمنة، 1961.

السّعدنيّ، مصطفى. **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث**. الإسكندريّة: منشأة المعارف، 1987.

الصّكر، حاتم. **حلم الفراشة: الإيقاع الدّاخليّ والخصائص النّصّيّة في قصيدة النّثر**. عمّان: أزمنة، 2010.

الطّرابلسيّ، محمّد الهادي. **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**. د.م: المجلس الأعلى للثّقافة (مصر)، 1996.

عبّاس، حسن. **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998.

عبد الجليل، عبد القادر. **هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربيّ**. عمّان: دار صفاء للنّشر والتّوزيع، 1998.

عبد الحميد، محمّد. **في إيقاع شعرنا العربيّ وبيئته**. الإسكندريّة: دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، 2005.

عبد الدّايم، صابر. **موسيقى الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر**. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1993.

عطا الله، إلياس. **الفعل الرّباعيّ دراسة تأثيليّة دلاليّة**. النّاصرة: دائرة الثّقافة العربيّة، 2000.

عليّ، أحمد أسعد. **تهذيب المقدّمة اللّغويّة للعلايليّ**. دمشق: دار السّؤال للطّباعة والنّشر، 1988.

عيّاد، شكري. **موسيقى الشّعر العربيّ**. د.م.: أصدقاء الكتاب، 1998.

قبّاني، نزار. **الأعمال الشّعريّة والنّثريّة والسّياسيّة الكاملة.** كفر قرع: دار الهدى للطّباعة والنّشر، 2001.

قدّور، أحمد محمّد. الجهر والهمس عند سيبويه في ضوء الدّرس الحديث. **مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق**- مج. 86، ج. 3.

مبارك، محمّد. **فقه اللّغة وخصائص العربيّة.** بيروت: دار الفكر، 1968.

مفتاح، محمّد. **في سيمياء الشّعر القديم**. الدّار البيضاء: دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، 1989.

موسى، عبد المعطي نمر. **الأصوات العربيّة المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى**. الأردن: دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع، 2001.

الهاشميّ، علوي. **فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2006.

يحياوي، راوية. **شعر أدونيس- البنية والدّلالة**. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 2008.

مصادر باللّغات الأجنبيّة:

הרשב, בנימין. משקל וריתמוס בשירה הערבית החדשה. ירושלים: הוצאת כרמל, 2008.

פלאי, מאיר וברכה. האנציקלופדיה העברית. גבעתיים- רמת גן: דפוס פלאי- פי. אי. סי בע"מ, 1961- 1995.

Bloomfield, L. *Language*. New York: Henry Holt 1954.

Frangieh, Bassam & Brown, Clementina. *Nizar Kabbani Arabian Love Poems***.** London: Lynne Rienner Publishers, 1993.

Richards, I, A. *Principles of Literary Criticizm*. New York: Harcourt, Brace & Company, Inc. 1930.