

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ ش / آذار ٢٠١٥ م

ص ١٢٥ - ١٠٣

## الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قبّاني

جمال طالبى\*

### الملخص

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن. والإيقاع الصوتي أداة لغوية للشعراء تترجم أحاسيسهم ومشاعرهم المتنوعة وتساعد على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس. نزار قبّاني الشاعر السوري احتفى بهذا النمط التعبيري في شعره خاصة في قصيدته الرثائية المسماة بـ"بلقيس" الذي أنشدتها تأييداً لذكرى زوجته التي قتلت في حادث انفجار السفارة العراقية في بيروت حيث تبرز الإيقاعات الصوتية في هذه القصيدة بكثرة. فلذلك وقفنا بالمنهج الوصفي التحليلي عند أهمّ ملامح تلك الظاهرة. وأهمّ نتيجة حصلت عليها الدراسة تتمثل فيما يلي:

حاول قبّاني أن يطور المستوى الصوتي في تجربته الشعرية في قصيدة بلقيس؛ فنجد في قصيدته إيقاعاً خاصاً لم يقف عند الإطار الخارجى كالوزن، بل نجد تركيزاً قوياً للإيقاع الداخلى تتكثف فيه القوافي، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التي يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقق فيها التوازي الصوتي بأنماطه المتنوعة.

استطاع الشاعر - رغم طول قصيدته في موضوع واحد وهو الرثاء - بتنوع القوافي وعناصرها الموسيقائية أن يعطى إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجهما من رتابتها التي جاءت من بنيتها على بحر أحادى التفعيلة.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الأسلوبية، نزار قبّاني، البنية الصوتية، الشعر المعاصر.

\*. أستاذ مساعد بجامعة فرهنغيان - فرديس الشهيد رجايي، ارومية، إيران.

Jamal\_talebii@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى

تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٤ ش

## المقدمة

إنّ الباحث في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة يجد أسماء نساء قد خلّدت في ذاكرة قرّائه؛ وهذه الأسماء لاتزال تتردّد عند قرّاء الشعر بإكبار واحترام بالغ حتّى يومنا هذا. فإذا نذكر بثينة، ليلى الأخيلىّة، لبنى، أسماء، عتبة، وهند قبل قرون غابرة، فإنّنا نرى امرأة في عصرنا الراهن وهي "بلقيس الراوى" زوجة نزار قبّاني الشاعر السورى المعاصر التي قتلت في حادث مأساوى تحت أنقاض السفّارة العراقية في بيروت إثر تفجيرها بقنابل في خامس عشر من ديسمبر عام ١٩٨١م، فنظم نزار بعد خمسة أيّام من تلك المأساة المؤلمة مرثية رائعة خالدة في رثاء زوجها وحببتها المقتولة ألقاها في أمسية شعرية بباريس. وقد كانت في تلك الأمسية الشعرية سيّدة حيث قالت بعد استماعها للقصيدة: «إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثينى بعد موتى بمثل هذا الكلام الجميل فإنّنى مستعدة أن أموت على الفور.» (مصطفى، ٢٠٠٠م: ١٠٣)

إنّ الدراسات التي تعنى بظاهرة الإيقاع لاتزال متشائكة، فيبدو من دراسة مؤلّفات القدماء أنّهم لم يعرفوا حقيقة الإيقاع وجوهره، إذ بحثوا عنه من خلال مصطلح الموسيقى الذى هو أقرب وأصق بمفهوم الإيقاع اعتماداً على أنّ التوالى الزمنى هو جوهر الموسيقى. ورد الإيقاع أول مرة في كتاب الشفاء لابن سينا حيث عدّه عنصراً مهمّاً للشعر قائلاً إنّ: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى.» (ابن سينا، ١٩٥٦م: ج٦: ٨١) وجعل بعض القدماء الإيقاع على مستوى علم العروض دون التفريق بينهما مرتكزاً على مسألة الزمان وتقسيمه قائلاً: إنّ «أهل العروض مجمعون على أنّه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة.» (ابن فارس، ١٩٦٣م: ٢٧٤-٢٧٥) ويبدو أنّ السبب الرئيس الذى حال دون فهم حقيقة الإيقاع راجع إلى أنّهم ظلّوا يعرفون مفهوم الشعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى.

وللإيقاع أهميّة كبيرة لأنّه يشكّل وحدة بنائية في صياغة القصيدة، ومن المستحيل أن تبدع قصيدة دونه. كما تتجلّى أهميّة الإيقاع خاصّة الصوتى منه في القيم الجمالية

الناشئة عنه، إذ لا يوجد شعر دون الإيقاع. ومهما يكن من أهميّة الإيقاع فهو أمر أساس في الشعر؛ لذا فقد حظي باهتمام النقاد والدارسين.

وشعر قبّاني لم ينل قسطه الوافي من الدراسة الإيقاعية، إذ لا يقع الباحث على دراسة عن ظاهرة الإيقاع خاصّة الصوتي في شعر هذا الشاعر الكبير. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة التي تمتّ بصلّة لهذا الموضوع فهناك دراسات أسلوبية ولغوية في بعض دواوين الشاعر، منها:

- «نزار قبّاني ولعبة اللغة» عياد (شكري محمد) دراسة ضمن: نزار قبّاني شاعر لكل الأجيال، الكويت ١٩٩٨م.

- «الجمالية في النصّ الشعري مطوّلة بلييس أنموذجاً» نشرتها مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية في عددها ٣-٤ عام ٢٠٠٧م.

هاتان الدراستان وإن تناولتا الجوانب اللغوية في إبداع نزار الشعري بالنقد والتحليل إلا أنّ الإيقاع الصوتي يكون غائباً عن تلك الدراسات. ومن هنا يأتي اختيارنا لهذا الجانب من شعر نزار قبّاني لعلنا نستطيع من خلالها النفاذ إلى جماليات قصيدة بلييس. أمّا أهداف البحث فهي دراسة مستويات الإيقاع الصوتي ودور الأصوات والكلمات في التعبير عن مشاعر الشاعر ودلالاتها.

### الإيقاع وأهميته

إنّ الإيقاع ظاهرة ذات أهميّة كبيرة على مسرح الفنون عامّة والشعر خاصّة، وهو الذي يحدّد جزءاً مهماً من صياغة القصيدة المعاصرة إذ تعتمد في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين رئيسيين هما الإيقاع والوزن. هذه الظاهرة صعبة ومستعصية على الفهم والتحديد، ونستطيع أن نقول إنّ تعريفه ظلّ غامضاً بسبب الآراء المتباينة. يكاد يتفق أكثر الدراسات المعنوية بمفهوم الإيقاع على أنّه ذو جذر غربيّ وهو «كلمة يونانية بمعنى التدفق والجريان». (وهبة؛ وكامل، ١٩٨٤م: ٧١) وقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية في النقد العربي الحديث، ولعلّ أوّل محاولة على هذا النطاق جهود محمد مندور

الذى يعدّ أوّل مؤسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الذى وصفه بأنّه «يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة.» (مندور، لاتا: ١٨٧)

إنّ الإيقاع «ذو قيمة خاصّة من حيث المعانى التى يوحى بها، وإذا كان الفنّ تعبيراً إيحائياً عن معانى تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنّه لغة التواتر والانفعال.» (غريب، ١٩٧١م: ١٠٧)

لا شك في أن الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعري، فقد «أكدت تجارب جميع الشعوب، وحتى البدائية منها، أن الشعر يقترن اقتراناً وثيقاً بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع الشعري ليس شيئاً عرضياً أو زينة خارجية يمكن طرحه بسهولة» (تامر، ١٩٩٦م: ٢٥) بل يعدّ «خاصية جوهرية في الشعر» (البحراوى، ١٩٩٣م: ١٠٩) و «أقوى وسائل الإيحاء فيه» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ١٦٢) و «قوة الشعر الأساسية.» (غاتشف، ١٩٩٠م: ٦٤)

### الإيقاع الصوتي<sup>١</sup>

إنّ الدراسات التى تناولت الإيقاع الصوتي تحاول إلى الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، لأنّ الشاعر فى انتقاء ألفاظ قصيدته التى ينظمها لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية.

الإيقاع الصوتي مسألة جوهرية فى الخطاب الشعري، والمراد منه تلوين النغمات الإيقاعية بتنوع استخدام أصوات الحروف، «والحروف توظّف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية.» (الرزاز، ١٩٩٥م: ١٣٥) لا شك أنّ هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، والإبداع الشعري يُلون بألوان صوتية وإيقاعية متميّزة تلائم

1. Phonological Rhythm.

طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر الشاعر عنها. هذا النوع من الإيقاع يعدّ «أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه.» (غريب، ١٩٧١م: ١٧٩)

### قصيدة بلقيس<sup>١</sup>

ذكرنا في مقدمة البحث أنّ نزار قبّاني نظم رثائيته الخالدة في زوجته "بلقيس" بعد خمسة أيام من موتها إثر تفجير السفارة العراقية في بيروت. هذه الرثائية تكون على البحر الكامل، وعلى الرّغم من أنّ «الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منزع موسيقي ويتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة والرقّة.» (عبده، ١٩٨٤: ٥٦) إلّا أنّه لا يقلُّ في احتوائه على الإيقاع عن البحور المركبة التي تتكوّن من تتابع تفعيلتين كالطويل الذي يأتي في المرتبة الأولى، فتتمثّل قيمته الإيقاعية في كثرة عدد الحركات فيه، لأنّ كثرة عدد الحركات تزيد مستوى الإيقاع، وتؤدّي كثرة عدد السواكن إلى انحسار مستوى الإيقاع.

فالشاعر كالفنّان يعيش تجربة تولد في نفسه أفكاراً ومشاعرَ تحتاج إلى وسيلة ليعبر عنها، وهذه الوسيلة هي الصورة الشعرية التي تمثّل تجربة الشاعر. اغتيال الزوجة تجربة عاشها قبّاني فأقام قصيدته على التعبير عن تلك الحادثة وحاول من أجل إيصال تلك الفكرة إيصالاً شعرياً أن يستخدم أقوى الطرق التعبيرية، فأطلق العنان للأصوات تعبر عمّا تحسّه من الحنين والحزن والسخط والتحصّر. تبدأ القصيدة بعبارة تهكمية يلوم فيها قتلة زوجته ويؤنّب المتورّطين في اغتياله:

شكراً لكم...

شكراً لكم...

فحببتي قُتِلت.. وصارَ بوسعكم  
أن تشرَبوا كأساً على قبرِ الشَّهيدة  
وقصيدتي اغتيلت..  
وهل من أمة في الأرض..  
إلا نحن نغتالُ القصيدة؟

فالقصيدة تعكس مركزية رثاء الزوجة وتفيض منذ البداية بالطاقة الشعرية المكثفة، لذا فهي حافلة بالموسيقى الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية تتمثل في التفعيلة، والموسيقى الداخلية تتمثل في السِّياق. وبعبارة أخرى إنَّ العنصر الموسيقي الذي تتمثل في الوزن والإيقاع والانسجومات الصوتية هو الأساس في هذه القصيدة. فالتشبيهاً المكثفة التي حققت توازناً إيقاعياً بين المشبه والمشبه به تبشر بذلك:

«كأَجْمَلِ المَلَكاتِ / كأَطْوَلِ النَّخَلاتِ / كأَلْصَفُورَةِ الأَحلى وَأَيُّونَةِ الأَعلى / مثل  
الكَنَزِ الحُرَافِي وَالرَّمحِ العِراقِي وَغابَةِ الحِيزُرانِ / يا صَفْصَافَةً أَرختَ صَفائِرَها عَلَيَّ /  
كزُرَافَةِ كِبرِياءِ / كالفَرَسِ الجَميلَةِ / كالرَّسولَةِ / كأَحلى وَطَنٍ.»

والشاعر منذ بداية القصيدة يخلع أوصاف سامية على زوجته ويصفها بصفات نبيلة، ومن خلال ذلك يذم ويهجو من كان متورطاً في اغتيال بلقيس خاصة المجتمع العربي الذي كان يعيش في همجية وتخلف:

ها نحنُ .. يا بلقيس  
ندخلُ مرَّةً أُخرى لِعَصْرِ الجاهليَّةِ  
ها نحنُ .. ندخلُ في التَّوَحُّشِ ..  
والتَّخَلُّفِ .. والبِشاعَةِ .. والوَضاعَةِ

والسياق الدلالي الذي خلق في فضاء القصيدة عالماً من الحنين والحزن والسخط والتحسّر، ينقل إلى القارئ أحاسيس الشاعر وانفعالاته، فالصراخ والأنين والتحسّر كلّها تعبير عن حالات الحزن والغضب.

## الأساليب الصوتية الإيقاعية

عند تحليل الصورة الشعرية في قصيدة بلقيس يتجلى لنا أنها تمتاز بأساليبها الإيقاعية. هذه الأساليب تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع، يمكن حصرها في: توالى القوافي المنوّعة، التجنيس الصوتي، التكرار بفروعه المختلفة، والتوازي.

## - توالى القوافي المنوّعة

للقافية في قصيدة بلقيس مهمّة وظيفيّة بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي للقصيدة أبعاداً من الانسجام والتناسق والتّمائل كما أنّها تلعب دوراً كبيراً في اتّساق النّغم الذي يهيمن على أجواء القصيدة. تتشكل بنية القافية في الأساس من «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.» (أنيس، ١٩٨١: ٢٤٦)

ولم يلتزم قبّاني كغيره من شعراء شعر التفعيلة بنظام معيّن فوجد توزيعاً للقافية خاصّة لحرفها الأخير الذي يعتبر بمثابة حرف الروي في القصائد العمودية. شكّلت توالى القوافي المنوّعة في القصيدة على شكل يشيع في عالم القصيدة تلوناً صوتياً؛ لقد استحوذت قافية الهاء المهتوتة قبلها صائت طويل واللام إلى جانب النون أكثر من بقية القوافي على القصيدة:

«الشهيدة، القصيدة، النّقيّة، التّحيّة، السّومريّة، المجدليّة، الأعظميّة، ضحيّة، الأبعديّة، الجاهليّة، البربريّة، الشّطيّة، القضيّة، السّلافه، الرّزافه، الرّصافه، العشريّة، حبيبه، البرتقاله، المحالّه، الرّساله، حضاره، البشاره، كتابه، المناره، الحجاره، السّتاره، الدّعاره، كرميه، جريمه، الثّماله، عاره، غزاله، الطّويله، الجميله، مسّتحيله، الأصيله، الرّسوله» ثمّ القافية المقترنة باللام الساكنة أضفت في أكثر مقطوعات القصيدة إيقاعاً صوتياً نلاحظه في كلمات كـ «بايل / أيائل / الأنايل / السّنايل / الخلائل / البلائل / الأوائل / قبائل / السّواحل / المقاتل / كالمقاول / القبائل / المزابل / الذّبول / أقول / الحقول / الذّهول /

## الفُصُولُ / السُّؤالُ / خَجُولُ / الحُيُولُ».

هذه القوافي جعلت القصيدة تتناسب مع الآهات التي تصدر من قلب الشاعر الجريح وزادت الصورة الشعرية أكثر تأثيراً على القراء والمتلقين، وهي رموز لحالاته النفسية. وقد توّسل نزار في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي، وتوالي الحركات المتجانسة. فكانت أصوات المدّ أكثر المكونات الجزئية لما لها من تأثير خفيّ على المستوى الصوتي والدلالي. ومن المناسب أن نذكر أنّ للقافية عنصران، العنصر الإيقاعي بحكم نغماتها وتعدد أصواتها، والعنصر الدلالي بحكم موقعها المتميّز في المركب الموسيقي للشعر.

وقد استطاع نزار أن يوظف ألفاظه توظيفاً دلاليّاً مميّزاً جاءت في تكوينها الصوتي مطابقة لمعانيها، إذ أدخلنا في جو ألمه وحزنه وأوحى لنا بدلالاته النفسية. وزادت القوافي المستخدمة الانسجام الصوتي والنغمي للقصيدة وأحدثت توتراً إيقاعياً ملائماً للإطار النفسي الذي يكشف عن تجربته الشعورية.

والذي يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّ البنيات الصوتية تعدّ من مرتكزات الشعر العربي الحديث، التي تثير فيها الأصوات معنى القصيدة أكثر ممّا تثيره الكلمات، فعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نتجاهل ظاهرة أسلوبية أسهمت في إنجاز جمالية القصيدة عند قبّاني، وهذه الظاهرة اعتماد الشاعر على المدود أو الصّوائت الطّوال التي نلمسها بوضوح على مستويين أي مستوى المفردات ومستوى التراكيب. أمّا على مستوى المفردات تتجلى هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية في تكثيف مفردات تحفل بالمدود الطّوال كما لاحظناها في أحصاء القوافي. ولاشك أنّ استعمال قبّاني للمقاطع الطويلة في قصيدة بلقيس دون غيره من المقاطع لاحتوائها على أصوات اللين فمن المعروف أنّها أوضح في الأذن، وأكثر تأثيراً على نفسية المتلقّي من غيرها. فكّلما كان المقطع طويلاً يتوافق ويتناسب مع الحالة النفسية التي يظهرها الشاعر على شكل امتدادات صوتية. هذه المقاطع الصوتية تعمل ضرورة على زيادة معدّلات الطاقة الصوتية وتوليد الإيقاعية الصوتية الخاصة التي رسمت ملامح الشكل الإيقاعي العام للقصيدة، والأمر يتّضح ممّا يلي:

القافية المنتهية باللام الساكنة	القافية المنتهية بالهاء المهتوتة
<p>كانت أجمل الملماتِ في تاريخِ بابلٍ / وتتبعها أياثلٌ / يا وجع القصيدة حين تلمسها الأناملُ / من بعد شعركِ سوف ترتفع السنابلُ / أحلى الخلاجلِ</p> <p>تغتال أصوات اللبالبُ / والظاريفُ الأوائلُ / فقبائل أكلت قبائلُ / لا تضىء على السواحلُ / إن اللص أصبح يرتدى ثوب المقاتلُ / إن القائدُ الموهوبُ أصبح كالمقاولُ / فنحن قبيلةُ بين القبائلُ / ما بين الحدائقِ والمزابلِ / يسائل عن أميرته المعطرة الذبولُ / والأخبارُ غامضةٌ ولا تروى فضولُ / ولا أدري أنا ماذا أقولُ / ومشرقةٌ كأزهار الحقولُ / والأحداقُ يسكنها الذهولُ / وألغيت الحدائقُ والفصولُ / ولا أحدٌ يجيب على السؤالُ / إنني من كل تاريخي خجولُ / هدى بلادُ يقتلون بها الخيولُ / هدى بلادُ يقتلون بها الخيولُ</p>	<p>وصار بوسعكم أن تشرّبوا كأساً على قبر الشهيدِ / وهل من أمة في الأرض إلا - نحن - نغتال القصيدة / أيها الشهيدةُ والقصيدةُ والمطهرةُ النقيةُ / فرددي للجماهير التحيةُ / فيا امرأة تجسد كل أحقاد العصور السومريةُ / ويا دمعاً تنائر فوق خد المجدليةُ / ذات يوم من ضفاف الأعظميةُ / وتبحث كل يوم عن ضحيتهُ / والموتُ في فنجانِ قهوتنا والحروفُ الأجديةُ / ها نحن يا بلقيسُ ندخل مرةً أخرى لعصر الجاهليةُ / ها نحن ندخل في التوحش والتخلف والبشاعة والوضاعةُ / ندخل مرةً أخرى عصور البربريةُ / حيث الكتابةُ رحلة بين الشطية والشطيةُ / حيث اغتيالُ فراشة في حقلها صار القصيةُ / فمن الذي سيورعُ الأقداح أيّتها الزرافةُ / وورود دجلة والرصافةُ / ها أنت تحترقين في حرب العشيّة والعشيّةُ / ها نحن نسأل يا حبيبهُ / الحزنُ يا بلقيسُ يعصرُ كالبرتقالِ / أعرف ورطة اللغة المحالهُ / لستُ أدري كيف أبدى الرسالةُ / وخاصرة العبارةُ / كل الحضارة أنت يا بلقيسُ والأنثى حضارةُ / فمن سرق البشارة؟ / أنت الكتابةُ قبلما كانت كتابتهُ / أنت الجزيرة والمنارةُ / يا قمرى الذى يمرّوه ما بين الحجارةُ / الآن ترتفع الستارةُ / وأن لا فرق بين السياسة والدعارةُ / يا بلقيس لؤلؤةُ كريمةُ / فكرت هل قتل النساء هواية عربية أم أننا مُحترفوا جريمةُ / بلقيسُ يا معشوقتي حتى الثمالةُ / أو برتقالهُ / ومحو عن التاريخ عارهُ / يا معبودتي حتى الثمالةُ / لكنهم تركوا فلسطيناً.. ليغتالوا غزاهُ / نامي بحفظ الله أيّتها الجميلةُ / فالتشعرُ بعدك مستحيلُ والأنوثةُ مستحيلةُ / تسأل عن ضفائرِك الطويلةُ / أيّتها المعلمة الأصبيلةُ سيعرف الأعرابُ أنهم قتلوا الرسولهُ.</p>

من الأسئلة الهامة التي يمكن أن تثار حول الدور الذي يمكن أن تؤديه القافية

بوصفها عنصراً رئيساً من عناصر القصيدة الحديثة، هي أنّ القافية إلى أى مدى يمكن أن تشارك في تشكيل الدلالة؟ نقول: إنّ القافية في البيت أو في السّطور الشعرية لا يمكن لها أن تكتفى بدور الضابط الموسيقى المجرّد فقط، لأنّها تفقد حينئذٍ جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بدّ للقافية أن تشارك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كى تحتفظ بموقعها، إذن فالقافية ليست مجرد محسّن صوتى يعطى القصيدة صفة عروضية خاصة تريد تطريب السامع وتحقيق حوائجه العاطفية إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية. (انظر: كوهن، ١٩٨٦: ٢٠٩) فعلى هذا الأساس نرى أنّ اختيار هذه القوافي ذات الصوائت الطويلة لقصيدة بلقيس يدلّ على أنّ هناك مناسبة بين الأصوات وصوت الحدث الواقع، ويؤكد الأبعاد التّغمية في القصيدة، كما أنّه يعطى بعداً تأثيرياً على نفسية القارئ والسامع بواسطة مدّات الحروف وتكرارها، واستعمال الحروف المهموسة والمجهورة. هذا من جانب، ومن جانب آخر حاول الشاعر باختيار حروف المدّ في قوافيه ليعبر عن محاولته للتنفيس عمّا يحتلج في أعماق نفسه ومحاوله التخلص عن عبئه. وعلى الرغم من تنوع القافية في قصيدة بلقيس ما بين اللام الساكنة المسبوقة في الغالب بحروف المدّ، والهاء المهتوتة وغيرهما من القواقي، نجد أنّ الحزن والتشوّق إلى الزوجة والمحبة واضح فيها.

#### - التجنيس الصوتي<sup>١</sup> (تكثيف الأصوات)

يمكن القول أنّ الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، التي أصبحت تحدد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة. لقد عمد قبّاني في رثائية بلقيس إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة؛ هذه التجانسات جاءت من أجل التنوع في الإيقاعات وهى تكرر لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت أو مجيء أحرف تجانس أحرفاً في الكلمات وتجري وفق نسق خاص. هذا هو الأسلوب الذى لجأ الشاعر إليه لتكثيف بعض الأصوات ذات التردد العالى مثل صوت "القاف" الذى يتكرر في المقطع الثامن من القصيدة ١١ مرة وصوت

1. phonetic homogeneousness.

"التاء" الذي يتكرر في نفس المقطع ١٧ مرة. هذا الأمر زاد من إيقاعية القصيدة أكثر فأكثر لأنّ «البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة تلغى كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.» (موسى، ١٩٨٤م: ٣٨٣)

بَلْقَيْسُ..

إِنَّ الْحُزْنَ يَثْقُبُنِي..

وَيَرُوتُ التي قَتَلْتِكِ.. لا تَدْرِي جَرِمَتِهَا

وَيَرُوتُ التي عَشِقْتِكِ..

تَجْهَلُ أَنَّهَا قَتَلَتْ عَشِيقَتِهَا..

وَأَطْفَاتِ الْقَمَرِ..

بَلْقَيْسُ.. يا بَلْقَيْسُ.. يا بَلْقَيْسُ

كُلُّ غَمَامَةٍ تَبْكِي عَلَيْكِ..

فَمَنْ تُرَى تَبْكِي عَلَيَّا..

بَلْقَيْسُ.. كَيْفَ رَحَلَتْ صَامِتَةً

وَلَمْ تَضَعِي يَدَيْكِ.. عَلَى يَدَيَّ؟

والكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنّما هي أصوات تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموزاً للمعاني تعتبر أصواتاً. فمن هذا المنطلق نرى الشاعر - فضلاً عن استخدام هذين الصوتين اللذين يظهران مدى سخط الشاعر على قتلة زوجته - قد استمدّ من اسم زوجته ومدينة بيروت التي قتلت فيها حتّى تستثمر استثماراً خاصاً في الإلقاء ويزيد من الحضور الصوتي وإيقاعية المقطع السابق. وللاستفهام أيضاً دور في إيقاعية القصيدة بحيث يمكن أن نقول إن أسلوب الاستفهام في بعض مقاطع القصيدة وما يصحبه من تنغيم صوتي في الإلقاء قد لعب دوراً حاسماً في زيادة الإيقاع الصوتي في القصيدة وأضفى على التقفية شيئاً من الحيوية:

بَلْقَيْسُ..

هَلْ تَفْرَعِينَ الْبَابَ بَعْدَ دَقَائِقِ؟

هَلْ تَخْلَعِينَ الْمِعْطَفَ الشَّتْوَى؟

هَلْ تَأْتِينَ بِاسْمَةٍ.. وَنَاضِرَةً.. وَمُشْرِقَةً كَأَزْهَارِ الْحُقُولِ؟

هذه المقطوعة تدلُّ أكبر دلالة على الانسجام الموجود بين أجواء القصيدة ومشاعر الشاعر حيث يتساءل عن بلقيس بعض الأسئلة مدركاً أنّ "لا" جواب لكلها؛ هذا من جانب و من جانب آخر لا تدلُّ تلك الأسئلة إلا على الشعور بالضيق والتحسّر والكآبة، ولا تدلُّ الأفعال المضارعة فيها إلا على استمرار تلك الحالة المساوية.

وقد كان انتشار ياء اللين الممدودة في أجواء القصيدة استجابة لواقع دلالي ونفسي كرّسته الذات المتكلمة بضمير "الأنا". ولم تكن فاعلية ياء المدّ في هذه القصيدة مستمدة من كثافة حضورها في النصّ، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها على مساحات النصّ من جهة، ومن عامل التكرار الذي ميّزها وعزز دورها من جهة أخرى: (عُصْفُورِي، أَيُقُوتِي، حَبِيبَتِي، عَطراً بِذَاكِرَتِي، أَحْلَامِي، زَوْجَتِي، قَصِيدَتِي، ضِيَاءَ عَيْنِي، عُصْفُورِي، دَمِي، مَلِيكَتِي، فَضِيحَتِي، لَحْمَ خَاصِرَتِي، بِشَارَتِي، وَطَنِي، فَمِي، حِصَانِي، حَيَاتِي، يَدِي، كَلِمَاتِي). هذه الكلمات استطاعت بتناسقها الصوتي أن ترسم خطأ إيقاعياً في صياغة القصيدة وتقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلك المفردات المنوعة التي تعود على المخاطبة وتنتهي بكاف المخاطبة، استخدمت في القصيدة بتردد عالٍ ك: (شَعْرِي، عَيْنِي، بَعْدِي، قَتْلُوكِ، زُرُوعِي، وَجْهِي، سِجَارَتُكِ، قَتَلْتِكِ، عَشِقَتِكِ، عَلِيكِ، حُبِّكِ، عُقُودِي، شَعْرِي، شَفَتِيكِ، فَجْرُوكِ، جِسْمِي، نَحْرُوكِ، قَتْلُوكِ، ضَفَائِرِي، حَيَاتِكِ).

وأحياناً يتكرر بعض الأصوات بتردد عالٍ في سطر شعري واحد أو سطور شعرية متلاحقة مثل صوت "القاف والعين" في المقطوعة الحادية عشرة:

بَلْقَيْسُ تَدَجُنِي التَّفَاصِيلُ الصَّغِيرَةُ فِي عِلَاقَتِنَا

وَتَجَلِدُنِي الدَّقَائِقُ وَالثَّوَانِي

فَلِكُلِّ دَبُوسٍ صَغِيرٍ قِصَّةٌ

وَلِكُلِّ عِقْدٍ مِنْ عُقُودِكَ قِصَّتَانِ  
 حَتَّى مَلَاقِطُ شَعْرِكَ الذَّهَبِيِّ..  
 تَغْمُرُنِي كَعَادَتِهَا بِأَمَطَارِ الْحَنَانِ  
 وَيُعْرِشُ الصَّوْتُ الْعِرَاقِيَّ الْجَمِيلُ..  
 عَلَى السَّنَائِرِ وَالْمَقَاعِدِ وَالْأَوَانِي  
 وَمِنَ الْمَرَايَا تَطْلَعِينَ  
 وَمِنَ الْحَوَاتِمِ تَطْلَعِينَ  
 وَمِنَ الْقَصِيدَةِ تَطْلَعِينَ

لاشكَّ أنَّ تكرار هذين الصوتين ساهم في زيادة طاقة الأصوات التي تبنى مجتمعة الشكل الإيقاعي للقصيدة. ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يعطيها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النغم.

وقد لجأ نزار إلى تكثيف تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت مما شكل ظاهرة جمالية في القصيدة. فعلى سبيل المثال أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغوي للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المرفوعة في "يا، الأنا، السنّ، أيتها، الحلا، البلا، قبا، ثعا، عنا، الكوا، الحدا، المذا، الجما، البشا، الوضا، أحلا، أعنا... وفي كلمات "الخضراء، الشقراء، الضحايا، المرأيا، القضاء، النساء، الدماء، الأسماء، الأشياء، السجناء، الشهداء، الفقراء، الشقاء، شفاء، البكاء" الواقعة في قافية السطور، تتكثف وتكون الصوت المميّز في أكثر المقطوعات. وأصوات المد الطويلة المكسورة في "صى، هى، تى، دى، رى، مى، نى، قى، بى" تعمل كلها على تشكيل خطوط صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخلى كما أفادت من الترددات الصوتية الناشئة من تجاوز الأصوات المتشابهة التي جاءت في القصيدة أشبه بالسجع:

كَيْ أَسْعِدَ الدُّنْيَا وَلَكِنَّ السَّمَاءَ  
 هَلْ يُؤَلِّدُ الشُّعْرَاءُ مِنْ رَجَمِ الشَّقَاءِ

فِي الْقَلْبِ لَيْسَ لَهَا شِفَاءُ

عَيْنَاهُ تَخْتَصِرَانِ تَارِيخَ الْبُكَاءِ

نلاحظ أنّ جمالية الإيقاع فيما ذكرنا من السطور الشعرية ترجع إلى صياغة المفردات والعلاقة بينها، وهى صياغة يتحكّم فيه الانفعال والتجربة الشعرية. فأسهمت هذه التراكمات الصوتية مجتمعة على تصوير حزن الشاعر الذى لا ينتهى، ولا شك أنّ اجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه.

### - التكرار<sup>١</sup>

والذى يهّم في هذا المقام هو ما يُصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ أن جميع أنماط التكرار يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومطلقاً بقيمة سمعية ترفد الإيقاع (انظر: هلال، ١٩٨٠م: ٢٣٩) لذلك قال بعض الباحثين «التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية.» (شرشر، ١٩٨٨م: ٨٨) والشاعر باللجوء إلى التكرار لا يريد تطويل قصيدته، لأنّه يُعدّ حينئذ من المحسنات اللفظية أو يعدّ دليلاً على عجز الشاعر وقصوره عن التعبير، بل يريد أن يلجّ على شيء ما، وهذا ما رآتها نازك الملائكة حينما وصفت التكرار بأنّه «الإحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.» (١٩٨٩: ٢٧٦) فالتكرار عنصر فعّال في صياغة قصيدة بلقيس، ونزار عندما يركّز اهتمامه على اسم معيّن، فهو في الواقع يجعله نقطة مركزية تتمحور حولها القصيدة كلّها. فقد جعل الشاعر "بلقيس" كلمة افتتاحية لغالبية مقاطع القصيدة إذ كرّر اسم زوجته إحدى وخمسين مرّة، ولانشك أنّ عناية قبّاني بتكرار اسم المحبوبة بهذا الكمّ المكثّف لم يكن اعتباراً، بل كان واعياً ليدلّ على أهمية تلك المفردة في حياته، وأثرها في إيصال المعنى فضلاً عمّا تقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري. وقد انتهت نازك الملائكة في دراستها للتكرار إلى قاعدة

1. Repetition.

مفادها «أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها.» (١٩٨٩: ٢٦٤) وإذا نظر الدارس في ضوء هذه القاعدة، إلى العبارات الشعرية التالية:

بَلْقَيْسُ يَا وَجَعِي / بَلْقَيْسُ لَا تَتَغَيَّبِي عَنِّي / بَلْقَيْسُ كُلُّ عِمَامَةٍ تَبْكِي عَلَيَّ / بَلْقَيْسُ  
كَيْفَ تَرَكْتِنَا فِي الرِّيحِ / بَلْقَيْسُ يَا أَحْلَى وَطَنِ / بَلْقَيْسُ يَا قَمْرِي الَّذِي طَمَرُوهُ مَا بَيْنَ  
الْحِجَارِهِ / بَلْقَيْسُ تَذْبَحُنِي التَّفَاصِيلُ الصَّغِيرَةَ فِي عِلَاقَتِنَا.

يجد تكرار المذكور متحققاً فيه بوضوح إذ أصبحت لفظة بلقيس موضع اعتماد الشاعر النغمي، واستطاع بها أن ينفّس عن الحزن القائم في القصيدة من خلال دلالات الأسي والجراح والاشتياق. وقد شمل التكرار في جميع أقسام الكلمة كما نراه فيما يأتي:

ضَاقَ بِنَا بَيْرُوتُ

ضَاقَ بِنَا الْبَحْرُ

ضَاقَ بِنَا الْمَكَانُ

وَمِنَ الْمَرَايَا تَطْلَعِينَ وَمِنَ الْحَوَاتِمِ تَطْلَعِينَ مِنَ الْقَصِيدَةِ تَطْلَعِينَ.

هِنَاكَ كُنْتِ تُدَخِّنِينَ

هِنَاكَ كُنْتِ تُطَالِعِينَ

هُنَاكَ كُنْتِ كَنَخَلَةَ تَمَشَّطِينَ

إِنَّ قَضَاءَنَا الْعَرَبِيَّ أَنْ يَغْتَالِنَا عَرَبٌ وَيَأْكُلَ لِحْمَنَا عَرَبٌ وَيَبْفُرَ بَطْنَنَا عَرَبٌ وَيَفْتَحَ قَبْرَنَا عَرَبٌ.

لم يكتف قبّاني بالتكرار الأفقي للكلمة على مستوى البيت كما لاحظناه في تكرار "بلقيس" بل يلجأ إلى التكرار العمودي على مستوى أبيات متعددة كالسطور السابقة، إذ كرّر الشاعر فيما سبق كلاً من الأفعال "ضاق، تطلعين، وكنّت" ثلاث مرّات، كما أنّه كرّر "هناك" بنفس العدد. والنقطة الرئيسة التي نريد أن نركّز عليها هي أنّ قبّاني لم يخرج بالتكرار فيما ذكرناه من الشواهد عن عموم المعنى، بل كانت التكرارات جميعها في خدمة المعنى العام، إذ تدور القصيدة في إطار الحزن والألم والعذاب والتحصّر. إذاً العلاقة موجودة بين التكرار والمعنى العام للقصيدة، واستطاع قبّاني أن يدخلنا في جو

ألمه وحزنه ويوحى لنا بدلالاته النفسية، كما أنه استطاع أن يخرج التكرار عن كونه محلاً للمعنى. للتكرار في مرثية بلقيس تجليات مختلفة منها:

### التكرار الاستهلالى

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة إحساسه ونبضه الشعري. (انظر: ابن الشيخ، ١٩٩٦: ٩١٥) مما لا شك فيه أن هذا النوع من التكرار يعمل على تقوية النبذة الخطائية وازدياد الحركات الإيقاعية. لقد شكّلت كلمة بلقيس مفتاحاً لعدة أسطر شعرية فلايكاد يخلو مقطع من مقاطع المرثية من ذكر هذا الاسم الذى كان ملهماً للشاعر في إبداعه الشعري إذ استخدمه الشاعر إلى حدّ نظنّ أننا نرى زوجته ومحبوته واقفة أمامنا ونحن نقرأ القصيدة، فلم يُرد الشاعر أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر لإسمها الخالد. وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصيدة بلقيس إذ تتألف من أربعة وعشرين مقطعاً وقد بدأ الشاعر خمسة عشر منه بكلمة بلقيس، وإذا نظرنا في تكرار بنية "بلقيس" لاحظنا شيئاً لافتاً هو حضور زوجة الشاعر حضوراً إيجابياً إذ تكررت اللفظة ٥١ مرة:

بلقيس كانت أجمل الملكات... بلقيس يا وجعى... بلقيس أيتها الشّهيدة... بلقيس يا  
عطراً بذاكرتى... بلقيس مُشتاقون... مُشتاقون... بلقيس إنّ الحزن يتقبنى... بلقيس أيتها  
الأميرة... بلقيس يا بلقيس يا بلقيس... و...

يكون الدور الدلالى والإيقاعى في هذا التكرار بمثابة أصداء صوت الانفعال الداخلى للشاعر الذى تولدت من أعماق ذاته، ذلك الانفعال الذى يكون صدى لمعاناته الحقيقية وأفكاره النفسية.

والشاعر المعاصر يلجأ إلى التكرار «ليوظفه في النصّ الشعري المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنيّة. أمّا الدوافع النفسية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقّى على السواء، فمن ناحية الشاعر يعنى التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعورى يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقّى يصبح ذا تجاوب يقظاً مع

البعد النفسى للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتشرب تجربته بثناء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغنى المعنى. «(السعدنى، لاتا: ١٧٢) وضع نزار بتكراره كلمة "بلقيس" مفتاحاً في أيدينا للفكرة المتسلطة عليه التي تمثلت في الفراق واللوعة والتحسس، وهو بذلك أضفى ترددات إيقاعية مميزة لاتحسسها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله. والتكرار هنا بمثابة النافذة التي نطل منها على لاشعور الشاعر فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية. وملخص القول إن تكرار كلمة بلقيس الذى يغطى النصّ بأكمله تحوّل إلى نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، فضلاً عن أنه أصبح قاعدة إيقاعية وفّرت علاقة متينة بين أبيات القصيدة.

### - التكرار الصوتي<sup>١</sup>

لابدّ لنا في مستهلّ هذا القسم أن نذكر نقطتين هامتين: الأولى أنّ دراستنا للظواهر الصوتية تكون انتقائية، وهذا يعنى أنّنا نستقرئ القصيدة ثمّ نستخرج الظاهرة الصوتية البارزة الموجودة فيها. والثانية أنّه لا توجد قوانين قياسية تدلّ الألفاظ على أساسها بالمعاني، ولكن دخول الألفاظ في مبنى صوتي معيّن يصبغ عليها بعض التميّز؛ هذا ما ذهب إليه بعض الباحثين قائلاً إنّنا «إذا كنّا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإنّنا لا ننكر في نفس الوقت أنّ التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع يعطى التجربة طابعاً مميّزاً قد نشعر به ونستطيع وصفه أو نشعر به ولا نستطيع وصفه.» (عبدالجليل، ١٩٩٨: ٥)

للتكرار الصوتي مزية جلييلة في تكوين الإيقاع الشعري، ولذلك أولاها دارسو الإيقاع عنايتهم، فهي عند بعضهم تُشكّل - إلى جانب التكرار - إحدى أعمدة الإيقاع، وبه «يكتسى الإيقاع ثوب الروعة والجمال، ويرتقى الفن إلى أسمى درجات الكمال.» (العياشى، ١٩٧٦م: ٦٨) وللتكرار الصوتي حضوراً كبيراً وواضحاً في تشكيل الإيقاع الصوتي لشعر قبّاني في قصيدة بلقيس. وهنا نستدلّ على هذا النوع من التكرار بالمقطوعة

التالية وتكرار "ون" فيه:

سَأَقُولُ فِي التَّحْقِيقِ كَيْفَ غَزَالَتِي مَاتَتْ بِسَيْفِ أَبِي لَهْبٍ  
كُلُّ اللُّصُوصِ  
يُدْمَرُونَ وَيَجْرَقُونَ وَيَنْهَبُونَ وَيَرْتَشُونَ وَيَعْتَدُونَ عَلَى النِّسَاءِ  
كُلُّ الْكِلَابِ مُوظَّفُونَ وَيَأْكُلُونَ وَيَشْكُرُونَ.

واضح في هذا المقطع وبقية المقاطع حرص قبّاني على توظيف الصوائت الطوال في إنجاز قصيدته ورسم معالم تجربته الشعرية في الرثاء. فقد استوعبت هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة وأعطت قيمة إيقاعية مضافة للقصيدة، وأخيراً استطاعت أن تخلق جوّاً موسيقياً خاصّة تشيع دلالة معيّنة هي التخلف والتّهمك، والسخرية من المجتمع وقتلة زوجته.

أدى هذا النوع من التكرار بأنواعه دوراً مهماً في تكوين إيقاعات صوتية متوازية ومتوازنة مع التّنعيم الذي يتغير صوتياً بتغير الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفي كما لاحظناه في دراسة القوافي. وقد حفلت القصيدة بعناصر صوتية أخرى ذات صلة بإيقاع النّص الداخلي تحمّلت دور القافية الداخلية، منها النعوت المعرفة والمنونة: (العرب العجائب، الخنجر العربي، التفاصيل الصغيرة، أميرته المعطرة، عصفورتي الأحلى، أيقونتي الأعلى، كذبة عربيّة، هواية عربيّة، كنزاً خرافياً، رحماً عراقياً). فإنّ التناغم الصوتي المحاصل بين النعت والمنعوت من خلال «ال» التعريف أو التنوين في الأسماء غير المعرفة يولد إيقاعاً داخلياً تتعمّق به دلالات النّص.

إنّ النداء بأداته المختلفة يشكّل ظاهرة فنيّة لها دور كبير في إيقاع قصيدة بلقيس الصوتي وكأنّ نزار يريد فيها أن يظهر همومه الفكرية ويسكن نفسه فلا يكاد يتخلّص منها حتّى يمتلئ بها من جديد، وهو بذلك استطاع التواصل مع القارئ. والملاحظة الهامة في القصيدة هي أنّ استقطاب أداة النداء "يا" مع المنادى وتكرارها شكل ترجيحاً صوتياً زاد في النغمة الموسيقية للثنائية، ومنح الشاعر قدرة كبيرة على ترسيخ تجربته الشعرية وزيادة تأثيرها في القارئ، و«تعليل ذلك يعود إلى غاية في نفس الشاعر فكما هو معروف أنّ "يا" حرف لنداء البعيد وبما أنّ زوجته مبعدة عنه ومفارقة الحياة

لذا احتاج إلى حرف نداء يمدّ فيه صوته بعيداً ليصل إلى المنادى وهذا هو ما قام به حرف النداء.» (التميمي، لاتا: ص ١٢) وقد عمد قبّاني إلى هذا الحرف لما يمتاز به من قدرة على مد الصوت وإطالته وإحداث الأثر في نفس القارئ:

يا بَلْقَيْسُ كَيْفَ يُفَرِّقُ الْإِنْسَانَ مَا بَيْنَ الْحَدَائِقِ وَالْمَزَابِلِ؟

يا بَلْقَيْسُ يا بَلْقَيْسُ كُلُّ غَمَامَةٍ تَبْكِي عَلَيْكِ.

يا بَلْقَيْسُ لو تَدْرِينِ ما وَجَعَ الْمَكَانِ

يا بَلْقَيْسُ لَوْ لَوْثَةٌ كَرِيمَةٌ

يا بَلْقَيْسُ يا أَحْلَى وَطْنِ

يا بَلْقَيْسُ يا مَعْبُودَتِي حَتَّى الثُّمَالِهُ

يا بَلْقَيْسُ يا دَمْعاً يُنْقِطُ فَوْقَ أَهْدَابِ الْكَمَانِ

يا وَجَعِي يا وَجَعَ الْقَصِيدَةِ

يا نَيْنَوِي الْخَضْرَاءِ يا غَجْرِيَّتِي الشَّقْرَاءِ

يا أَمْوَاجِ دِجْلَةَ يا أَعْظَمَ الْمَلِكَاتِ

يا عُصْفُورَتِي الْأَحْلَى يا أَيُّوْنَتِي الْأَعْلَى

يا عِطْرًا بِذَاكِرَتِي يا قَبْرًا يُسَافِرُ فِي الْغَمَامِ

يا زَوْجَتِي يا كَنْزاً خُرَافِيًّا يا رُحْمًا عِرَاقِيًّا يا صَفْصَافَةً يا زُرَافَةً كِبْرِيَاءَ يا فَرْسَى الْجَمِيلَةَ

يمكننا أن نلاحظ النغم المرتفعة في النداءات المكتنفة التي أطلقها الشاعر ليعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل. فلسفة التكرار في الشعر القديم والحديث تختلف «إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البتّ الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجّه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي.» (عيد، لاتا: ٦٠)

## - التوازي<sup>١</sup>

يعمل التوازي بجميع ألوانه على خلق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه

الصوتى أو من خلال تجانسه الشكلى، فهو يعدّ خاصية جوهرية فى الشعر، وعلى هذا الأساس فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية. فكلمًا استحوذ التوازى على القصيدة تحقق التعادل فى القصيدة وبالتالى إبداع نغمات إيقاعية. والمقصود بالتوازى هو عبارة عن تماثل أو تعادل الجملات فى سطور متطابقة الكلمات وتسمى الجمل الناتجة حينئذ بالجمل المتطابقة أو المتعادلة. وبعبارة أخرى أنّ «الجمل المتوازية هى تلك الجمل التى تقوم الأديب بتقطيعها تقطيعاً متساوياً بحيث تتفق فى البناء النحوى اتفاقاً تاماً، وسواء اتفقت هذه الجمل فى الدلالة أم لم تتفق فالمهم هو تطابقها التام فى البناء النحوى.» (إبراهيم، ٢٠٠٣م: ٦٧) قصيدة بلقيس حافلة بظاهرة التوازى، وقد نهض هذه الظاهرة بدور إيقاعى كبير فيها حيث ساهم فى الإيحاء بواسطة عدّة صور انفعالية شعر بها الشاعر فأراد أن ينقلها إلى القارئ من ثورة وغضب، وحيرة واضطراب، وتوجع وأين:

فَقَبَائِلُ أَكَلَتْ قَبَائِلُ  
وَتَعَالِبُ أَكَلَتْ تَعَالِبُ  
وَعَنَاكِبُ أَكَلَتْ عَنَاكِبُ

استطاع نزار فى هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تصف لنا بفضل هذا التوازى حالة الفوضى والهمجية اللتين يعيشهما هذا العالم الذى يبغضه الشاعر، وقد ساهم سكون أواخر الكلمات فى التنويع الصوتى وازدياد إيقاعية المقطع. يزيد أى توازٍ فى القصيدة من قيمة الإيقاع الصوتى ويعطى للقصيدة بتموجاته شدةً وليناً:

وَيَأْكُلُ لِحْمَنَا عَرَبٌ  
وَيَبْقُرُ بَطْنَنَا عَرَبٌ  
وَيَفْتَحُ قَبْرَنَا عَرَبٌ

فالتوازن الصوتى حدث فى الصورة الصوتية للكلمات حين يتوازن كل لفظ صوتياً مع اللفظ المقابل له فى العبارة التالية، وقراءة السطور الشعرية المذكورة والآتية توضح لنا هذا الموقف. فقد وردت عدة موازونات صوتية (فيأكلُ) توازن صوتياً مع (يبقُرُ ويفتَحُ) و(لِحْمَنَا) مع (بَطْنَنَا وَقَبْرَنَا) و(عَرَبٌ) تتوازن صوتياً مع نفسه المكرّر فى السطور التالية له. بعبارة أخرى فأن مجموعة الأصوات وترتيبها فى السطر الأول تتمثل فى السطر الثانى،

فإذا اعتبرنا كل وحدة صوتية، فإن هذه الوحدة تكررت في السطر الثاني بعينها موازية الأخرى. وهنا استطاع التوازي أن يكشف عن عواطف الغضب والثورة عند الشاعر كما استطاع أن ينقل إيماءات صوتية مكثفة تساعد القارئ في بلورة الموقف العاطفي. ننظر كذلك إلى هذا الرصف المتوازي الرائع:

فهنالك كُنْتَ تُدَخِّنِينَ..

هنالك كُنْتَ تُطَالِعِينَ..

هنالك كُنْتَ كَنَخَلَةَ تَمَشُّطِينَ..

لقد ساعدت أصوات الهمس "الفاء والهاء، والكاف، والتاء والحاء" جلياً في نقل التجربة الشعرية التي تصور حالة الذكرى والحنين كما ساهم صوت النون الغني في تصوير ذلك الأنين الذي يمثّل تلك المحسرة المصاحبة لموقف الذكرى. كلّ هذه العوامل استمدت فاعليتها وتأثيرها الكبير من خلال الترتيب المعين الذي فرضه التوازي الصوتي الذي ولد نغماً موسيقياً منتظماً ترتاح له الأذن والنفس معاً حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير المواقف. (انظر: إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٦٦)

### النتيجة

حاول قبّاني أن يطوّر المستوى الصوتي في تجربته الشعرية في قصيدة بلييس؛ فنجد في قصيدته إيقاعاً خاصاً لم يقف عند الإطار الخارجى كالوزن، بل نجد تركيزاً قوياً للإيقاع الداخلى تتكثف فيه القوافي، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التي يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازي الصوتي بأنماطه المتنوعة.

يثرى الإيقاع الصوتي ويؤثّر في البنية الدلالية ويزيد من الفاعلية الإيقاعية في قصيدة بلييس.

التعويل على الصوائت الطوال ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، صبغت قصيدة بلييس، وحمل الشاعر هذه الصوائت أحاسيسه العميقة وانفعالاته.

استطاع الشاعر - رغم طول قصيدته في موضوع واحد وهو الرثاء - بتنوع القوافي وعناصرها الموسيقائية أن يعطي إيقاعات صوتية مريحة للقصيدية وأن يخرجها من رتابتها التي جاءت من بنيتها على بحرٍ أحادي التفعيلة.

## المصادر والمراجع

- إبراهيم، رجب عبد الجواد. (٢٠٠٣م). موسيقى اللغة. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
- ابن سينا. (١٩٥٦م). جوامع علم الموسيقى. تحقيق: زكريا يوسف. ط ١. القاهرة: نشرة وزارة التربية.
- ابن الشيخ، جمال الدين. (١٩٩٦م). الشعرية العربية. ط ١. تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ. لامك: دار توبقال للنشر.
- ابن فارس. (١٩٦٣م). الصحابي في فقه اللغة. تحقيق: مصطفى الشّوحى. بيروت: مؤسسة بدران.
- إسماعيل، عز الدين. (١٩٧٨م). الشعر العربي المعاصر. بيروت: دار الفكر العربي.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٨١م). موسيقى الشعر. ط ٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- التميمي، قحطان رشيد. (لاتا). اتجاهات الهجاء في القرن الثالث. بيروت: دار المسيرة.
- ثامر، سلوم. (١٩٩٦). من أسرار الإيقاع في الشعر العربي. حولية كلية اللسانيات. قطر: جامعة قطر، ١٩٤.
- الرزاز اللجمي، نبيلة. (١٩٩٥م). أصول قديمة في شعر جديد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية.
- السعدني، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث. مصر: منشأة المعارف.
- سيد البحر اوى. (١٩٩٣م). العروض وإيقاع الشعر العربي. محاولة لإنتاج معرفة علمية. لامك: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- شرشر، محمد حسن. (١٩٨٨م). البناء الصوتي في البيان القرآني. دار الطباعة المحمدية. القاهرة: الطبعة الأولى.
- عبد الجليل، يوسف حسنى. (١٩٩٨م). التمثيل الصوتي للمعاني. ط ١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- عبد، بدوى. (١٩٨٤م). دراسات في النصّ الشعري. الرياض: دار الرفاعي.
- عشرى زايد، على. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- العياشي، محمد. (١٩٧٦م). نظرية إيقاع الشعر العربي. تونس: المطبعة العصرية.
- عيد، رجا. (لاتا). التجديد الموسيقي في الشعر العربي. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- غاتشف، غيورغي. (١٩٩٠م). الوعي والفن. ترجمة: نوفل نيّوف، مراجعة: سعد مصلوح. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- غريب، روز. (١٩٧١م). تمهيد في النقد الأدبي. ط ١. بيروت: دار المكشوف.
- كوهن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- مصطفى، نوال. (٢٠٠٠م). نزار وقصائد ممنوعة. ط ٢. لامك: مركز الراية للنشر والإعلام.
- الملائكة، نازك. (١٩٨٩م). قضايا الشعر المعاصر. ط ٨. بيروت: دار العلم للملايين.
- مندور، محمد. (لاتا). في الميزان الجديد. ط ٢. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
- موسى، منيف. (١٩٨٤م). نظرية الشعر عند الشعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة). ط ١. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- وهبة، مجدى. والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.
- هلال، ماهر مهدي. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدى عند العرب. بغداد: دار الحرية للطباعة.