إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
ص ١٢٥ ـ ١٠٣

الإيقاع الصوتی فی قصيدة "بلقيس" لنزار قبّانی

جمال طالبی*

الملخص

تقوم القصيدة الحديثة فی تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن. والإيقاع الصوتی أداة لغوية للشعراء تترجم أحاسيسهم ومشاعرهم المتنوعة وتساعد على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس. نزار قبّانی الشاعر السوری احتفی بهذا النمط التعبيری فی شعره خاصّة فی قصيدته الرثائية المسمّاة بـ"بلقيس" الذی أنشدها تأبيناً لذكری زوجته التی قتلت فی حادث انفجار السفارة العراقية فی بيروت حيث تبرز الإيقاعات الصوتية فی هذه القصيدة بكثرة. فلذلک وقفنا بالمنهج الوصفی التحليلی عند أهمّ ملامح تلک الظاهرة. وأهمّ نتيجة حصلت عليها الدراسة تتمثّل فيما يلی:

حاول قبّانی أن يطوّر المستوی الصوتی فی تجربته الشعرية فی قصيدة بلقيس؛ فنجد فی قصيدته إيقاعا خاصا لم يقف عند الإطار الخارجی كالوزن، بل نجد تركيزا قويّا للإيقاع الداخلی تتكثّف فيه القوافی، وتتناغم فيه الحروف فضلا عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التی يشكل حضورها جرسا خاصا، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازی الصوتی بأنماطه المتنوعة.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته فی موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافی وعناصرها الموسيقائية أن يعطی إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التی جاءت من بنيتها على بحر أحادی التفعيلة.

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

*. أستاذ مساعد بجامعة فرهنگيان ـ فرديس الشهيد رجايی، ارومية، إيران.
Jamal_talebii@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٥/٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٢/١٩ش

المقدّمة

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 الأخيليّة، لبنى، أسماء، عتبة، وهند قبل قرون غابرة، فإنّنا نرى امرأة في عصرنا الراهن وهي "بلقيس الراوي" زوجة نزار قبّاني الشاعر السّوري المعاصر التي قتلت في حادث مأساوي تحت أنقاض السّفارة العراقية في بيروت إثر تفجيرها بقنابل في خامس عشر من ديسمبر عام ١٩٨١م، فنظم نزار بعد خمسة أيّام من تلك المأساة المؤلمة مرثيّة رائعة خالدة في رثاء زوجتها وحبيبتها المقتولة ألقاها في أمسية شعرية بباريس. وقد كانت في تلك الأمسية الشعرية سيّدة حيث قالت بعد استماعها للقصيدة: «إذا كان هناك رجل يقدر أن يرثيني بعد موتي بمثل هذا الكلام الجميل فإنّني مستعدةٌ 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 الذي هو أقرب وألصق بمفهوم الإيقاع اعتماداً على أنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى. ورد الإيقاع أولّ مرّة في كتاب الشّفاء لابن سينا حيث عدّه عنصراً مهمّاً للشعر قائلاً إنّه: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي.» (ابن سينا، ١٩٥٦م: ج٦: ٨١) وجعل بعض القدماء الإيقاع على مستوى علم العروض دون التفريق بينهما مرتكزاً على مسألة الزمان وتقسيمه قائلا: إنّ «أهل العروض مجمعون على أنّه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة.» (ابن فارس، ١٩٦٣م: ٢٧٤ـ٢٧٥) ويبدو أنّ السبب الرئيس الذي حال دون فهم حقيقة الإيقاع راجع إلى أنّهم ظلّوا يعرّفون مفهوم الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفّى.

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

الناشئة عنه، إذ لايوجد شعر دون الإيقاع. ومهما يكن من أهميّة الإيقاع فهو أمر أساس فی الشعر؛ لذا فقد حظی باهتمام النقّاد والدارسين.

وشعر قبّانی لم ينل قسطه الوافی من الدراسة الإيقاعية، إذ لا يقع الباحث على دراسة عن ظاهرة الإيقاع خاصّة الصوتی فی شعر هذا الشاعر الكبير. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة التی تمتّ بصلة لهذا الموضوع فهناک دراسات أسلوبية ولغوية فی بعض دواوين الشاعر، منها:

ـ «نزار قبانی ولعبة اللغة» عياد (شكری محمد) دراسة ضمن: نزار قبانی شاعر لكل الأجيال، الكويت ١٩٩٨م.

ـ «الجمالية فی النصّ الشعری مطوّلة بلقيس أنموذجاً» نشرتها مجلة القادسية فی الآداب والعلوم التربوية فی عددها ٣ـ٤ عام ٢٠٠٧م.

هاتان الدراستان وإن تناولتا الجوانب اللغوية فی إبداع نزار الشعری بالنقد والتحليل إلّا أنّ الإيقاع الصوتی يكون غائباً عن تلک الدراسات. ومن هنا يأتی اختيارنا لهذا الجانب من شعر نزار قبّانی لعلّنا نستطيع من خلالها النفاذ إلى جماليات قصيدة بلقيس. أمّا أهداف البحث فهی دراسة مستويات الإيقاع الصوتی ودور الأصوات والكلمات فی التعبير عن مشاعر الشاعر ودلالاتها.

الإيقاع[1] وأهميته

إنّ الإيقاع ظاهرة ذات أهميّة كبيرة على مسرح الفنون عامّةً والشعر خاصّةً، وهو الذی يحدّد جزءاً مهمّاً من صياغة القصيدة المعاصرة إذ تعتمد فی تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين رئيسين هما الإيقاع والوزن. هذه الظاهرة صعبة ومستعصية على الفهم والتحديد، ونستطيع أن نقول إنّ تعريفه ظلّ غامضاً بسبب الآراء المتباينة. يكاد يتّفق أكثر الدراسات المعتنية بمفهوم الإيقاع على أنّه ذو جذر غربیّ وهو «كلمة يونانية بمعنى التدفق والجريان.» (وهبة ؛ وكامل، ١٩٨٤م: ٧١) وقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية فی النقد العربی الحديث، ولعلّ أوّل محاولة على هذا النطاق جهود محمد مندور

1. Rhythm

الذى يعدّ أوّل مؤسس لمفهوم الإيقاع فى النقد العربى 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 هامّة من وسائل هذا التعبير لأنّه لغة التواتر والانفعال.» (غريب، ١٩٧١م: ١٠٧)

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

الإيقاع الصوتى[1]

إنّ الدراسات التى تناولت الإيقاع الصوتى 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 لايتعامل معها تعاملاً اعتباطيّاً بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية.

الإيقاع الصوتى مسألة جوهرية فى الخطاب الشعرى، 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) لاشكّ أنّ هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، والإبداع الشعرى يُلوّن بألوان صوتية وإيقاعية متميّزة تلائم

1. Phonological Rhythm.

طبيعة الفكرة أو الصّورة أو العاطفة التى يعبّر الشـاعر عنها. هذا النوع من الإيقاع يعدّ «أكثر أنماط الإيقاع بسـاطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التى تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلک فى القصائد التى تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات الـتردد العالى لينصرف الذهـن إلى صوتية القصيدة أكثر ممـا يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير فى جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه.» (غريب، ١٩٧١م: ١٧٩)

قصيدة بلقيس[1]

ذكرنـا فى مقدمة البحث أنّ نزار قبّانى نظم رثائيتـه الخالدة فى زوجته "بلقيس" بعد خمسـة أيّام من موتها إثر تفجير السّـفارة العراقية فى بيروت. هذه الرثائية تكون على البحـر الكامل، وعلى الرّغم مـن أنّ «الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو منـزع موسـيقى ويتّفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمـع بين الفخامة والرّقة.» (عبـده، ١٩٨٤: ٥٦) إلّا أنّه لايقـلُّ فى احتوائه على الإيقاع عـن البحور المركبة التى تتكوّن من تتابع تفعيلتين كالطويل الذى يأتى فى المرتبة الأولى، فتتمثّل قيمته الإيقاعية فى كثرة عدد الحركات فيه، لأنّ كثرة عدد الحركات تزيد مسـتوى الإيقاع، وتؤدّى كثرة عدد السواكن إلى انحسار مستوى الإيقاع.

فالشاعر كالفنّان يعيش تجربة تولد فى نفسه أفكاراً ومشاعرَ تحتاج إلى وسيلة ليعبّر عنها، وهذه الوسيلة هى الصورة الشعرية التى تمثّل تجربة الشاعر. اغتيال الزوجة تجربة عاشها قبّانى فأقام قصيدته على التعبير عن تلک الحادثة وحاول من أجل إيصال تلک الفكرة إيصالاً شـعرياً أن يستخدم أقوى الطرق التعبيرية، فأطلق العنان للأصوات تعبّر عمّا تحسّه من الحنين والحزن والسخط والتحسّر. تبدأ القصيدة بعبارة تهكّمية يلوم فيها قتلة زوجته ويؤنّب المتورّطين فى اغتياله:

شكراً لكم...

1. Balqis ode.

شكراً لكم...
فحبيبتى قُتِلَت..وَصارَ بِوُسعِكم
أن تَشرَبُوا كأساً على قَبرِ الشّهيدة
وَقصيدتى اغتِيلَت..
وَهل مِن أمّة فى الأرضِ..
إلّا نحن نَغتالُ القَصيدة؟

فالقصيدة تعكس مركزيةً رثاء الزوجة وتفيض منذ البداية بالطّاقة الشعرية المكثّفة، لذا فهى حافلة بالموسيقى الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية تتمثّل فى التفعيلة، والموسيقى الدّاخلية تتمثّل فى السّياق. وبعبارة أخرى إنّ العنصر الموسيقى الذى تمثّل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية هو الأساس فى هذه القصيدة. فالتشبيهات المكثّفة التى حقّقت توازناً إيقاعيّاً بين المشبّه والمشبّه به تبشّر بذلک:

«كأجمَلِ الملِكاتِ/ كأطوَلِ النَّخَلاتِ/ كالعُصفُورَةِ الأحلى وَأيقُونَةِ الأغلى/ مثل الكَنزِ الخُرافى وَالرّمحِ العِراقى وغابَةِ الخَيزُرانِ/ يا صَفصَافَةً أرخَت ضَفائرَها عَلىَّ/ كزُرافَةِ كِبرياء/ كالفَرَسِ الجَميلَة/ كالرَّسولةِ/ كأحلى وَطَنٍ.»

والشاعر منذ بداية القصيدة يخلع أوصاف سامية على زوجته ويصفها بصفات نبيلة، ومن خلال ذلک يذمّ ويهجو من كان متورّطاً فى اغتيال بلقيس خاصّة المجتمع العربى الذى كان يعيش فى همجيّة وتخلّف:

ها نحنُ .. يا بلقيس
ندخُل مَرّةً أخرى لِعصرِ الجاهليّة
ها نحنُ .. ندخُل فى التّوحّش ..
وَالتّخلّف .. وَالبشاعَةِ .. وَالوَضاعة

والسياق الدلالى الذى خلق فى فضاء القصيدة عالماً من الحنين والحزن والسخط والتّحسّر، ينقل إلى القارئ أحاسيس الشاعر وانفعالاته، فالصّراخ والأنين والتحسّر كلّها تعبير عن حالات الحزن والغضب.

الأساليب الصوتية الإيقاعية

عند تحليل الصورة الشعرية فى قصيدة بلقيس يتجلّى لنا أنّها تمتاز بأساليبها الإيقاعية. هذه الأســاليب تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع، يمكن حصرها فى: توالى القوافى المنوّعة، التجنيس الصوتى، التّكرار بفروعه المختلفة، والتوازى.

ـ توالى القوافى المنوّعة

للقافيــة فى قصيدة بلقيس مهمّة وظيفيّة بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطى للقصيدة أبعاداً من الانسجام والتناسق والتّماثل كما أنّها تلعب دوراً كبيراً فى اتّساق النّغم الذى يهيمن على أجواء القصيدة. تتشــكل بنية القافية فى الأساس من «عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الــذى يطرق الآذان فى فترات زمنيــة منتظمة، وبعد عدد معين مــن مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.» (أنيس، ١٩٨١: ٢٤٦)

ولم يلتــزم قبّانى كغيره من شــعراء شــعر التفعيلة بنظام معيّن فنجــد توزيعاً للقافية خاصّــة لحرفها الأخير الذى يعتــبر بمثابة حرف الروىّ فى القصائد العمودية. شــّكلت توالى القوافى المنوّعة فى القصيدة على شــكل يشــيع فى عالم القصيدة تلوناً صوتياً؛ لقد استحوذت قافية الهاء المهتوتة قبلها صائت طويل واللام إلى جانب النون أكثر من بقية القوافى على القصيدة:

«**الشهيدهْ، القصيدهْ، النَّقيَّهْ، التَّحيَّهْ، السّومريَّهْ، المجدليَّهْ، الأعظميَّهْ، ضحيَّهْ، الأبجديَّهْ، الجاهليَّــه، البربريَّهْ، الشَّــظيَّهْ، القضيَّهْ، السّــلافهْ، الزّرافهْ، الرَّصافهْ، العشــيرهْ، حبيبهْ، البُرتقالهْ، المُحالهْ، الرِّسالهْ، حضارهْ، البشارهْ، كِتابهْ، المَنارهْ، الحِجارهْ، السِّتارَهْ، الدِّعارَهْ، كَريمَهْ، جَريمَهْ، الثُّمالَهْ، عارَهْ، غَزَالهْ، الطَّويلَهْ، الجَميلَهْ، مُســتَحيلَهْ، الأصيلَهْ، الرَّسُولَهْ**» ثمّ القافية المقترنة باللام الساكنة أضفت فى أكثر مقطوعات القصيدة إيقاعاً صوتياً نلاحظه فى كلمات كـ «**بابِلْ / أيائلْ / الأنامِلْ / السَّنابِلْ / الخَلاخِلْ / البَلابِلْ / الأوائِلْ / قَبائِلْ / السّــواحِلْ / المُقاتِلْ / كَالمُقاوِلْ / القبائِلْ / المَزابِلْ / الذُّيُولْ / أقُولْ / الحُقُولْ / الذُّهُولْ /**

الفُصُولْ/ السُّؤالْ/ خَجُولْ/ الخُيُولْ».

هذه القوافى جعلت القصيدة تتناسب مع الآهات التى تصدر من قلب الشاعر الجريح وزادت الصورة الشعرية أكثر تأثيراً على القرّاء والمتلقّين، وهى رموز لحالاته النفسية. وقد توسّل نزار فى تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتى، وتوالى الحركات المتجانسة. فكانت أصوات المدّ أكثر المكوّنات الجزئية لما لها من تأثير خفىّ على المستوى الصوتى والدلالى. ومن المناسب أن نذكر أنّ للقافية عنصران، العنصر الإيقاعى بحكم نغماتها وتعدد أصواتها، والعنصر الدلالى بحكم موقعها المتميّز فى المركب الموسيقى للشعر.

وقد استطاع نزار أن يوظف ألفاظه توظيفاً دلالياً مميزاً جاءت فى تكوينها الصوتى مطابقة لمعانيها، إذ أدخلنا فى جو ألمه وحزنه وأوحى لنا بدلالاته النفسية. وزادت القوافى المستخدمة الانسجام الصوتى والنغمى للقصيدة وأحدثت توتراً إيقاعياً ملائماً للإطار النفسى الذى يكشف عن تجربته الشعورية.

والذى يلفت انتباهنا فى هذا المقام أنّ البنيات الصوتية تعدّ من مرتكزات الشعر العربى الحديث، التى تثير فيها الأصوات معنى القصيدة أكثر ممّا تثيره الكلمات، فعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نتجاهل ظاهرة أسلوبية أسهمت فى إنجاز جمالية القصيدة عند قبّانى، وهذه الظاهرة اعتماد الشاعر على المدود أو الصّوائت الطّوال التى نلمسها بوضوح على مستويين أى مستوى المفردات ومستوى التراكيب. أمّا على مستوى المفردات تتجلّى هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية فى تكثيف مفردات تحفل بالمدود الطّوال كما لاحظناها فى أحصاء القوافى. ولاشّك أنّ استعمال قبّانى للمقاطع الطّويلة فى قصيدة بلقيس دون غيره من المقاطع لاحتوائها على أصوات اللين فمن المعروف أنّها أوضح فى الأذن، وأكثر تأثيراً على نفسية المتلقّى من غيرها. فكلّما كان المقطع طويلاً يتوافق ويتناسب مع الحالة النفسية التى يظهرها الشاعر على شكل امتدادات صوتية. هذه المقاطع الصوتية تعمل ضرورة على زيادة معدّلات الطاقة الصوتية وتوليد الإيقاعية الصوتية الخاصة التى رسمت ملامح الشكل الإيقاعى العام للقصيدة، والأمر يتّضح ممّا يلى:

القافية المنتهية بالهاء المهتوتة	القافية المنتهية باللام الساكنة
وَصارَ بوُسعكُم أن تَشرَبُوا كَأساً على قَبرِ **الشَّهيدهْ** / وَهَل من أمَّة فِى الأرض إلّا ـ نحنُ ـ نَغتالُ **القَصيدهْ** / أيّتُها الشَّهيدَةُ وَالقَصيدةُ وَالمُطَهَّرَةُ **النَّقيَّهْ** / فَرُدِّى للجَماهير **التَّحيَّهْ** / فَيا امرأةً تُجسِّدُ كُلَّ أمجاد العُصُور **السُّومريَّهْ** / وَيا دَمعاً تَناثَرَ فَوقَ خَدِّ **المَجدَليَّهْ** / ذاتَ يَوم من ضفاف **الأعظميَّهْ** / وَتَبحَثُ كُلَّ يَوم عَن **ضَحيَّهْ** / وَالمَوتُ فى فِنجانِ قَهوَتنا وَالحُروفُ **الأبجَديَّهْ** / ها نَحنُ يا بَلقيسُ نَدخُلُ مَرَّةً أخرى لعَصرِ **الجاهِليَّهْ** / ها نَحنُ نَدخُلُ فى التَّوَحُّشِ وَالتَّخَلُّفِ وَالبَشاعَةِ وَ**الوَضاعَهْ** / نَدخُلُ مَرَّةً أخرى عُصُورَ **البَربَريَّهْ** / حيثُ الكتابَةُ رحلَةٌ بَينَ الشَّظيَّة وَ**الشَّظيَّهْ** / حَيثُ اغتيالُ فَرَاشَة فى حَقلها صارَ **القَضيَّهْ** / فَمَن الّذى سَيُوَزِّعُ الأقداحَ أيَّتُها **الزَّرَافَهْ** / وَوُرُودَ دِجلَةَ وَ**الرَّصافَهْ** / ها أنت تَخترقينَ فى حَربِ العَشيرَةِ وَ**العَشيرَهْ** / ها نَحنُ نَسألُ يا **حَبيبَهْ** / الحُزنُ يا بَلقيسُ يَعصُرُ **كَالبُرتقالَهْ** / أعرفُ وَرطَةَ اللُّغَة **المُحالَهْ** / لَستُ أدرى كَيفَ أبتَدى **الرِّسالَهْ** / وَخاصِرَةَ **العِبارَهْ** / كلّ الحَضارة أنت يا بَلقيسُ وَالأنثى **حَضارَهْ** / فَمَن سَرقَ **البِشارَهْ**؟ / أنت الكتابَةُ قَبلَما كانَتْ **كِتابَهْ** / أنت الجَزيرةَ وَالمَنارَهْ / يا قَمَرى الذى يَمرُوهُ ما بَينَ **الحِجارَهْ** / الآنَ تَرتفعُ السِّتارَهْ / وَأن لا فَرقَ بَينَ السِّياسَة وَالدَّعارَهْ / يا بَلقيسُ لُؤلُؤةً **كَريمَهْ** / فكّرتُ هَل قَتلُ النِّساء هوايَةٌ عربيَّةٌ أم أنّنا **مُحترفوا جَريمَهْ** / بَلقيسُ يا مَعشُوقَتى حتّى **الثُّمالَهْ** / أو بُرتُقالَهْ / وَمَحوا عن التّاريخ **عارَهْ** / يا مَعبُودَتى حتّى **الثُّمالَهْ** / لكنَّهم تَرَكُوا فلسطيناً..ليَغتالُوا **غَزالَهْ** / نامى بحفظ الله أيَّتُها **الجَميلَهْ** / فَالشِّعرُ بَعدَك مُستَحيلٌ وَالأنُوثَةُ **مُستَحيلَهْ** / تَسألُ عَن ضَفائرِك **الطَّويلَهْ** / أيَّتُها المُعلِّمَةُ الأصيلَهْ سَيَعرِفُ الأعرَابُ أنَّهم قَتَلُوا **الرَّسُولَهْ**.	كانتْ أجملَ المِلكاتِ في تاريخِ **بابِلْ** / وتَتبعُها **أيائِلْ** / يا وَجَعَ القَصيدَةِ حين تَلمَسُها **الأنامِلْ** / مِن بَعْدِ شَعرِكِ سَوفَ تَرتَفِعُ **السَّنابِلْ** / أحلَى الخَلاخِلْ تَغتالُ أصواتَ **البَلابِلْ** / وَالغَطاريفُ **الأوائِلْ** / فَقَبائلٌ أكَلَت **قَبائِلْ** / لا تُضِيءُ عَلى **السّواحِلْ** / إنّ اللِّصَ أصبَحَ يَرتَدى ثَوبَ **المُقاتِلْ** / إنّ القائدَ المَوهُوبَ أصبَحَ **كَالمُقاوِلْ** / فَنَحنُ قَبيلَةٌ بَينَ **القبائِلْ** / ما بَينَ الحَدائقِ **والمَزابِلْ** / يُسائلُ عَن أميرَته **المُعَطَّرَةِ الذُّيُولْ** / وَالأخبارُ غامِضَةٌ وَلاتَروى **فُضُولْ** / وَلا أدرِي أنا ماذا **أقُولْ** / وَمُشرِقَةً كَأزهارِ **الحُقُولْ** / وَالأحداقُ يَسكُنُها **الذُّهُولْ** / وَألغَيتِ الحَدائقَ وَ**الفُصُولْ** / وَلا أحَدٌ يُجيبُ على **السُّؤالْ** / إنَّنى مِن كُلّ تاريخى **خَجُولْ** / هَذى بِلادٌ يَقتُلُونَ بِها **الخُيُولْ** / هَذى بِلادٌ يَقتُلُونَ بِها **الخُيُولْ**

من الأسـئلة الهامّـة التى يمكن أن تثار حـول الدور الذى يمكـن أن تؤديه القافية

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

ـ التجنيس الصوتى[1] (تكثيف الأصوات)

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

1. phonetic homogeneousness.

"التـاء" الذى يتكـرر فى نفس المقطع ١٧مرة. هذا الأمر زاد مـن إيقاعيّة القصيدة أكثر فأكثر لأنَّ «البنية الإيقاعية التى تقوم عليها قصيدة النثر هى بنية ذاتية خاصة تلغى كل ما يمكن من شـكلية موسـيقية خارجية، وتقوم على موسـيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشـعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسـل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هـذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسـيقية نفسـية ترتبـط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.» (موسى، ١٩٨٤م: ٣٨٣)

بَلقِيسُ..
إنَّ الحُزنَ يَثْقُبُنِي..
وَبَيرُوتُ التى قَتَلَتْكِ..لاتَدرِى جَرِيمَتَها
وَبَيرُوتُ التى عَشِقَتْكِ..
تَجهَلُ أنَّها قَتَلَتْ عَشِيقَتَها..
وَأطفَأتِ القَمَرْ..
بَلقيسُ..يا بَلقِيسُ..يا بَلقيسُ
كلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عَلَيكِ..
فَمَنْ تُرى تَبكِى عَلَيَّا..
بَلقِيسُ..كَيفَ رَحَلتِ صامِتَةً
وَلَمَ تَضَعِى يَدَيكِ..عَلى يَدَيَّا؟

والكلمـات التى هى عبـارة عن مجموعات صوتية تقوم على بنـاء مزدوج إنّما هى أصوات تعتبر رموزاً للمعانى، وهى أيضاً رموز للمعانى تعتبر أصواتاً. فمن هذا المنطلق نرى الشـاعر ـ فضلاً عن استخدام هذين الصوتين اللذين يظهران مدى سخط الشاعر على قتلة زوجته ـ قد اسـتمدّ من اسـم زوجتها ومدينة بـيروت التى قتلت فيها حتّى تستثمر استثماراً خاصاً فى الإلقاء ويزيد من الحضور الصوتى وإيقاعيّة المقطع السابق.

وللاستفهام أيضاً دور فى إيقاعية القصيدة بحيث يمكن أن نقول إن أسلوب الاستفهام فى بعض مقاطع القصيدة وما يصحبه من تنغيم صوتى فى الإلقاء قد لعب دوراً حاسماً فى زيادة الإيقاع الصوتى فى القصيدة وأضفى على التقفية شيئاً من الحيوية:

بَلقيسُ..
هَل تَقْرَعِينَ البابَ بعدَ دقائِق؟
هَل تَخلَعِينَ المِعطَفَ الشَّتَويَّ؟
هَل تَأتِينَ باسِمَةً..وَناضِرَةً..وَمُشرِقَةً كأزهارِ الحُقُولِ؟

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

وقد كان انتشار ياء اللين الممدودة فى أجواء القصيدة استجابة لواقع دلالى ونفسى كرّسته الذات المتكلّمة بضمير "الأنا". ولم تكن فاعلية ياء المدّ فى هذه القصيدة مستمدّة من كثافة حضورها فى النصّ، بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها على مساحات النّص من جهة، ومن عامل التكرار الذى ميّزها وعزّز دورها من جهة أخرى: (عُصفُورَتى، أيقُونَتِى، حَبيبَتِى، عطراً بِذاكِرَتِى، أحلامى، زوجَتِى، قَصيدَتِى، ضياء عينى، عُصفُورى، دَمِى، مَليكَتِى، فَضيحَتِى، لَحمَ خاصِرَتِى، بِشارَتِى، وَطَنِى، فَمِى، حِصانى، حَياتِى، يَدى، كَلِماتِى). هذه الكلمات استطاعت بتناسقها الصوتى أن ترسم خطاً إيقاعياً فى صياغة القصيدة وتقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلك المفردات المنوعة التى تعود على المخاطبة وتنتهى بكاف المخاطبة، استخدمت فى القصيدة بترددٍ عالٍ كـ: (شَعرِكِ، عينَيكِ، بَعدَكِ، قَتَلُوكِ، زرُوعِكِ، وَجهَكِ، سِجارَتُكِ، قَتَلَتكِ، عَشِقَتكِ، عَليكِ، حُبِّكِ، عُقُودِكِ، شَعرِكِ، شَفَتَيكِ، فَجَّرُوكِ، جِسمُكِ، نَحَرُوكِ، قَتَلُوكِ، ضَفائِرِكِ، حَياتُكِ).

وأحياناً يتكرر بعض الأصوات بتردد عال فى سطر شعرى واحد أو سطور شعرية متلاحقة مثل صوت "القاف والعين" فى المقطوعة الحادية عشرة:

بلقيس تَذبَحُنى التَّفاصيلُ الصَّغيرةُ فِى عَلاقَتِنا
وَتَجلدُنى الدَّقائقُ وَالثَّوانِى
فَلِكُلِّ دَبُّوسٍ صَغيرٍ قصَّةٌ

وَلِكُلِّ عِقدٍ مِن عُقُودِكِ قِصَّتانِ
حَتّى مَلاقِطُ شَعرِكِ الذَّهبِيِّ..
تَغمُرُنى كَعادَتِها بأمطارِ الحَنانِ
وَيُعَرِّشُ الصَّوتُ العِراقِيُّ الجَمِيلُ..
على السَّتائِرِ وَالمَقاعِدِ والأوانى
وَمِنَ المَرايا تَطلَعِينَ
وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعِينَ
وَمِنَ القَصيدَةِ تَطلَعِينَ

لاشــكّ أنَّ تكرار هذين الصوتين ساهم فى زيادة طاقة الأصوات التى تبنى مجتمعة الشــكل الإيقاعى للقصيدة. ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة ســواء من حيث تأثيره فى المعنى أم من حيث تأثيره فى الموسيقى الشعرية فضلاً عن الدلالة النفسية التى يستطيع أن يعطيها على القصيدة إلى جانب أثره فى تقوية النغم.

وقــد لجأ نزار إلى تكثيف تجمعــات صوتية متماثلة أو متجانســة وهذه التجمعات إنمــا هى تكرار لبعــض الأحرف التى تتوزع فى كلمات البيت مما شــكل ظاهرة جمالية فى القصيدة. فعلى ســبيل المثال أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغوى للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المرفوعة فى "**يا، الأنا، السَّنا، أيتهــا، الخَلا، البَلا، قَبا، ثَعا، عَنا، الكَوا، الحَدا، المَذا، الجَما، البَشــا، الوَضا، أحلا، أعنا** و..." وفى كلمات "**الخَضراء، الشَّقراء، الضَّحايا، المَرايا، القضاء، النّساء، الدِّماء، الأسماء، الأشياء، السُّجناء، الشُّــهداء، الفُقراء، الشَّقاء، شِفاء، البُكاء**" الواقعة فى قافية السّطور، تتكثــف وتكون الصوت المميَّــز فى أكثر المقطوعات. وأصوات المد الطويلة المكســورة فى "**صــى، هى، تى، دِى، رِى، مِى، نِى، قِى، بِى**" تعمل كلها على تشــكيل خطوط صوتية متجانســة تؤلف المحور الأســاس والعــام للإيقاع الداخلى كما أفــادت من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتشابهة التى جاءت فى القصيدة أشبه بالسجع:

كُى أُسعدَ الدُّنيا وَلكنَّ السّماءْ
هَل يُولَدُ الشُّعراءُ مِن رَحِمِ الشَّقاءْ

فِي القَلبِ لَيسَ لَها شِفاءْ
عيناهُ تَختَصِرانِ تاريخَ البُكاءْ

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

ـ التكرار[1]

والذى يهمّ فى 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) لذلک قال بعض الباحثين «التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعاً خاصاً من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية.» (شرشر، ١٩٨٨م: ٨٨) والشاعر باللجوء إلى التّكرار لايريد تطويل قصيدته، لأنّه يعُدّ حينئذ من المحسنات اللفظية أو يعدّ دليلاً على عجز الشاعر وقصوره عن التعبير، بل يريد أن يلحّ على شىء ما، وهذا ما رآتها نازک الملائكة حينما وصفت التّكرار بأنّه «إلحاح على جهة هامّة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذى نلمسه كامناً فى كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.» (١٩٨٩: ٢٧٦) فالتكرار عنصر فعّال فى صياغة قصيدة بلقيس، ونزار عندما يركّز اهتمامه على اسم معّين، فهو فى الواقع يجعله نقطة مركزية تتمحور حولها القصيدة كلّها. فقد جعل الشاعر "بلقيس" كلمة افتتاحية لغالبية مقاطع القصيدة إذ كرّر اسم زوجته إحدى وخمسين مرّة، ولانشكّ أنّ عناية قبّانى بتكرار اسم المحبوبة بهذا الكمّ المكثّف لم يكن اعتباطّاً، بل كان واعياً ليدلّ على أهمية تلک المفردة فى حياته، وأثرها فى إيصال المعنى فضلاً عمّا تقوم به من إيقاع صوتى داخل النص الشعرى. وقد انتهت نازک الملائكة فى دراستها للتكرار إلى قاعدة

1. Repetition.

مفادهـــا «أن اللفظ المكرر ينبغی أن يكون وثيق الارتباط بالمعنی العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا ســـبيل إلی قبولها.» (١٩٨٩: ٢٦٤) وإذا نظر الدارس فی ضوء هذه القاعدة، إلی العبارات الشعرية التالية:

بَلقيـــسُ يا وَجَعی / بَلقِيسُ لا تَتَغَيَّبی عَنّی / بلقيس كلُّ غمامة تَبكی عليک / بلقيس كَيـــفَ تَركتِنا فی الرّيح / بَلقيس يا أحلی وَطـــن / بلقيس يا قمری الذی طَمَروه ما بين الحجاره / بلقيس تَذبحنی التفاصيل الصّغيرة فی علاقتنا.

يجـــد تكرار المذكور متحققاً فيـــه بوضوح إذ أصبحت لفظـــة بلقيس موضع اعتماد الشّاعر النّغمی، واستطاع بها أن ينفّس عن الحزن القائم فی القصيدة من خلال دلالات الأسی والجراح والاشتياق. وقد شمل التكرار فی جميع أقسام الكلمة كما نراه فيما يأتی:

ضاقَ بِنا بَيروتُ
ضاقَ بِنا البَحرُ
ضاقَ بِنا المَكانْ
وَمِنَ المَرايا تَطلَعينَ وَمِنَ الخَواتِمِ تَطلَعينَ مِنَ القَصيدَةِ تَطلَعين.
هناکَ كُنتِ تُدَخِّنين
هناک كُنتِ تُطالِعينَ
هُناکَ كُنتِ كَنَخلَةٍ تَتَمَشَّطينَ

إنَّ قَضاءنا العربی أن يغتالَنا عَرَبٌ وَيأكُلَ لَحمَنا عَرَبٌ وَيَبقُرَ بَطننا عَرَبٌ وَيَفتَحَ قَبرَنا عَرَبٌ.

لم يكتف قبّانی بالتكرار الأفقی للكلمة علی مســـتوی البيت كما لاحظناه فی تكرار "بلقيس" بل يلجأ إلی التكرار العمودی علی مســـتوی أبيات متعددة كالسطور السابقة، إذ كرّر الشـــاعر فيما ســـبق كلّاً من الأفعال "ضاق، تطلعين، و كُنتِ" ثلاث مرّات، كما أنّه كرّر "هناک" بنفس العدد. والنقطة الرئيســـة التی نريد أن نركّز عليها هی أنّ قبّانی لم يخرج بالتّكرار فيما ذكرناه من الشّـــواهد عن عموم المعنی، بل كانت التكرارات جميعها فی خدمـــة المعنی العامّ، إذ تدور القصيدة فی إطار الحزن والألم والعذاب والتحسّـــر. إذاً العلاقة موجودة بين التكّرار والمعنی العامّ للقصيدة، واســـتطاع قبّانی أن يُدخلنا فی جوّ

ألمه وحزنه ويوحى لنا بدلالاته النفسية، كما أنّه استطاع أن يخرج التكرار عن كونه مخلّاً للمعنى. للتكرار فى مرثية بلقيس تجلّيات مختلفة منها:

التكرار الاستهلالى

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة فى أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هـذا التكـرار التأكيد والتنبيـه وإثارة التوقع لدى السـامع للموقف الجديد لمشـاركة إحساسـه ونبضه الشّـعرىّ. (انظر: ابن الشـيخ، ١٩٩٦: ٩١٥) ممّا لا شكّ فيه أنّ هذا النوع مـن التكرار يعمل على تقوية النبرة الخطابية وازديـاد الحركات الإيقاعية. لقد شكّلت كلمة بلقيس مفتاحاً لعدّة أسطر شعرية فلايكاد يخلو مقطع من مقاطع المرثية من ذكر هذا الاسـم الذى كان ملهماً للشـاعر فى إبداعه الشعرى إذ استخدمه الشاعر إلى حدٍّ نظنّ أنّنا نرى زوجته ومحبوبته واقفة أمامنا ونحن نقرأ القصيدة، فلم يُرد الشاعر أن يخلـو مقطع من مقاطع القصيدة مـن ذكرٍ لإسمها الخالد. وقد ورد هذا اللون من التكرار فى قصيدة بلقيس إذ تتألف من أربعة وعشـرين مقطعاً وقد بدأ الشـاعر خمسة عشر منه بكلمة بلقيس، وإذا نظرنا فى تكرار بنية "بلقيس" لاحظنا شـيئاً لافتاً هو حضور زوجة الشاعر حضوراً إيجابيّاً إذ تكرّرت اللفظة ٥١ مّرّة:

بَلقيـس كانت أجمل المَلكاتِ... بَلقِس يا وَجَعى... بلقيس أيَّتها الشّـهيدة... بلقيس يا عطراً بذاكرتى... بلقيس مُشتاقُون..مُشـتاقون... بلقيس إنّ الحزن يثقُبنى... بلقيس أيّتها الأميرة... بلقيس يا بلقيس يا بلقيس... و...

يكون الدور الدلالى والإيقاعى فى هذا التكرار بمثابة أصداء صوت الانفعال الداخلى للشاعر الذى تولّدت من أعماق ذاته، ذلک الانفعال الذى يكون صدى لمعاناته الحقيقية وأفكاره النفسية.

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

البعد النفسى للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار فى تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففى النغمية هندسة الموسيقى التى تؤهل العبارة وتغنى المعنى.» (السعدنى، لاتا: ١٧٢)

وضع نزار بتكراره كلمة "بلقيس" مفتاحاً فى أيدينا للفكرة المتسلّطة عليه التى تمثّلت فى الفراق واللوعة والتحسّر، وهو بذلك أضفى ترددّاتٍ إيقاعية مميّزة لاتحسّها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كلّه. والتكرار هنا بمثابة النافذة التى نطلّ منها على لاشعور الشاعر فنكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية.

وملخص القول إنّ تكرار كلمة بلقيس الذى يغطّى النصّ بأكمله تحوّل إلى نقطة مركزية فى القصيدة التى تحتويه، فضلاً عن أنه أصبح قاعدة إيقاعية وفّرت علاقة متينة بين أبيات القصيدة.

ـ التكرار الصوتى[1]

لابدّ لنا فى مستهلّ هذا القسم أن نذكر نقطتين هامّتين: 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 بالمعانى، ولكن دخول الألفاظ فى مبنى صوتى معيّن يصبغ عليها بعض التميّز؛ هذا ما ذهب إليه بعض الباحثين قائلاً إنّنا «إذا كنّا لا نقول بقيم صوتية مطلقة، فإنّنا لا ننكر فى نفس الوقت أنّ التشكيل الصوتى والوزن والإيقاع يعطى التجربة طابعاً مميّزاً قد نشعر به ونستطيع وصفه أو نشعر به ولا نستطيع وصفه.» (عبدالجليل، ١٩٩٨: ٥)

للتكرار الصوتى مزيّة جليلة فى تكوين الإيقاع الشعرى، ولذلك أولاها دارسو الإيقاع عنايتهم، فهى عند بعضهم تُشكّل ـ إلى جانب التكرار ـ إحدى أعمدة الإيقاع، وبه «يكتسى الإيقاع ثوب الروعة والجمال، ويرتقى الفن إلى أسمى درجات الكمال.» (العياشى، ١٩٧٦م: ٦٨) وللتكرار الصوتى حضورٌ كبير وواضح فى تشكيل الإيقاع الصوتى لشعر قبّانى فى قصيدة بلقيس. وهنا نستدلّ على هذا النوع من التكرار بالمقطوعة

1. phonetic Repetition.

التالية وتكرار "ون" فيه:

سأقُولُ فِي التَّحقيقِ كيفَ غَزالتى ماتَتْ بِسَيفِ أبى لهبْ
كُلُّ اللصُوصِ
يُدَمِّرُونَ وَيحرِقُونَ وَيَنهَبُونَ وَيَرتَشُونَ وَيَعتَدوُنَ على النِّساءِ
كُلُّ الكِلابِ مُوَظَّفُونَ وَيَأكُلُونَ وَيَشكُرُونَ.

واضح فى هذا المقطع وبقية المقاطع حرص قبّانى على توظيف الصوائت الطّوال فى إنجاز قصيدته ورسم معالم تجربته الشعرة فى الرثاء. فقد استوعبت هذه الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة وأعطت قيمة إيقاعية مضافة للقصيدة، وأخيراً استطاعت أن تخلق جوّاً موسيقيّاً خاصّة تشيع دلالة معيّنة هى التخلّف والتّهكم، والسخرية من المجتمع وقتلة زوجته.

أدّى هذا النّوع من التكرار بأنواعه دوراً مهماً فى تكوين إيقاعات صوتية متوازية ومتوازنة مع التّنغيم الذى يتغير صوتياً بتغير الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفى كما لاحظناه فى دراسة القوافى. وقد حفلت القصيدة بعناصر صوتية أخرى ذات صلة بإيقاع النّص الداخلى تحمّلت دور القافية الداخلية، منها النعوت المعرّفة والمنوّنة: (**العَرَبِ العَجائب، الخنجر العربىّ، التّفاصيل الصّغيرة، أميرته المعطّرة، عصفورتى الأحلى**، أيقونتى الأغلى، كذبة عربيّة، هوايةٌ عربيّة، **كنزاً خُرافيّاً، رمحاً عراقيّاً**). فإنّ التناغم الصوتى الحاصل بين النعت والمنعوت من خلال «الـ» التعريف أو التنوين فى الأسماء غير المعرفة يولّد إيقاعاً داخليّاً تتعمّق به دلالاتُ النّصّ.

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

لــذا احتــاج إلى حرف نداء يمدّ فيه صوته بعيداً ليصل إلــى المنادى وهذا هو ما قام به حــرف النّداء.» (التميمى، لاتا: ص١٢) وقد عمد قبّانى إلى هذا الحرف لما يمتاز به من قدرة على مد الصوت وإطالته وإحداث الأثر فى نفس القارئ:

يا بَلقِيسُ كَيفَ يُفَرِّقُ الإنسانُ ما بَينَ الحَدائقِ والمَزابِل؟
يا بَلقِيسُ يا بَلقِيسُ كُلُّ غَمامَةٍ تَبكِى عليكِ.
يا بَلقِيسُ لو تَدرِينَ ما وَجَعُ المَكانِ
يا بَلقِيسُ لؤلُؤةً كَريمَهْ
يا بَلقِيسُ يا أحلى وَطَنْ
يا بَلقِيسُ يا معبُودَتِى حتّى الثُّمالهْ
يا بَلقِيسُ يا دَمعاً يُنَقِّطُ فوقَ أهدابِ الكَمانِ
يا وَجَعِى يا وَجَعَ القَصيدَةِ
يا نَينَوى الخَضراءَ يا غَجَريَّتِى الشَّقراءَ
يا أمواجَ دِجلَةَ يا أعظَمَ المَلكاتِ
يا عُصفُورتى الأحلى يا أيقُونَتِى الأغلى
يا عِطراً بِذاكِرَتى يا قَبراً يُسافِرُ فى الغَمامْ
يا زَوجَتِى يا كَنزاً خُرافيَّاً يا رُمحَاً عِراقيَّاً يا صَفصافَةً يا زُرافَةَ كِبرياءْ يا فَرَسى الجَميلهْ

يمكننــا أن نلحظ النغم المرتفعة فى النداءات المكثَّفة التى أطلقها الشــاعر ليعمق مرة أخرى الشعور بالفقد والألم الشديد والمتواصل. فلسفة التكرار فى الشعر القديم والحديث تختلف «إذ يتميّز التكرار فى الشــعر الحديث عن مثيله فى الشــعر التراثى بكونه يهدف بصورة عامّة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البــثّ الإيحائى، وإن كان التكرار التراثى يهدف إلى إيقاع خطابى متوجّه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامى.» (عيد، لاتا: ٦٠)

ـ التوازى[1]

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

1. Parallelism.

الصوتى أو من خلال تجانسه الشكلى، فهو يعدّ خاصية جوهرية فى الشّعر، وعلى هذا الأساس فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية. فكلّما 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 وتسمّى 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 النّحوى اتفاقاً تامّاً، وسواء اتّفقت هذه الجمل فى الدلالة أم لم تتفق فالمهمّ هو تطابقها التّام فى البناء النحوى.» (إبراهيم، ٢٠٠٣م: ٦٧) قصيدة بلقيس حافلة بظاهرة التوازى، وقد نهض هذه الظّاهرة 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 وأنين:

فَقَبائلٌ أكَلَتْ قَبائِلْ
وَثَعالِبٌ أكَلَتْ ثَعالِبْ
وَعَناكِبٌ أكَلَتْ عَناكِبْ

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 إيقاعيّة المقطع. يزيد أىّ توازٍ فى القصيدة من قيمة الإيقاع الصوتى ويعطى للقصيدة بتموّجاته شدّة ولیناً:

وَيأكُلُ لَحمَنا عَرَبٌ
وَيبقُرُ بطنَنَا عَرَبٌ
وَيفتَحُ قَبرَنا 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 موازنات صوتية (فيأكلُ) توازن صوتياً مع (يبقُر ويفتَح) و(لَحمَنا) مع (بطنَنا وقَبرَنا) و(عربٌ) 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، فأن هذه الوحدة تكررت فى السطر الثانى بعينها موازية الأخرى. وهنا استطاع التوازى أن يكشف عن عواطف الغضب والثورة عند الشاعر كما استطاع أن ينقل إيحاءات صوتية مكثّفة تساعد القارئ فى بلورة الموقف العاطفى. ننظر كذلك إلى هذا الرصف المتوازى الرائع:

فهناكِ كُنتِ تُدَخِّنينَ..
هناكِ كُنتِ تُطالِعينَ..
هناكِ كُنتِ كَنَخلةٍ تَتَمَشَّطينَ..

لقد ساعدت أصوات الهمس "الفاء والهاء، والكاف، والتاء والخاء" جليّاً فى نقل التجربة الشعرية التى تصور حالة الذكرى والحنين كما ساهم صوت النّون الغنى فى تصوير ذلك الأنين الذى يمثّل تلك الحسرة المصاحبة لموقف الذكرى. كلّ هذه العوامل استمدّت فاعليتها وتأثيرها الكبير من خلال الترتيب المعين الذى فرضه التوازى الصوتى الذى ولد نغماً موسيقياً منتظماً ترتاح له الأذن والنفس معاً حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع فى القصيدة لمسات عاطفيّة وجدانية بإمكانها نقل التجربة وتصوير المواقف. (انظر: إسماعيل، ١٩٧٨م: ١٦٦)

النتيجة

حاول قبّانى أن يطوّر المستوى الصوتى فى تجربته الشعرية فى قصيدة بلقيس؛ فنجد فى قصيدته إيقاعاً خاصاً لم يقف عند الإطار الخارجى كالوزن، بل نجد تركيزاً قويّاً للإيقاع الداخلى تتكثّف فيه القوافى، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التى يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازى الصوتى بأنماطه المتنوعة.

يثرى الإيقاع الصوتى ويؤثّر فى البنية الدلالية ويزيد من الفاعلية الإيقاعية فى قصيدة بلقيس.

التعويل على الصوائت الطّوال ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، صبغت قصيدة بلقيس، وحمّل الشاعر هذه الصوائت أحاسيسه العميقة وانفعالاته.

استطاع الشاعر ـ رغم طول قصيدته فى موضوع واحد وهو الرثاء ـ بتنوع القوافى وعناصرها الموسيقائية أن يعطى إيقاعات صوتية مريحة للقصيدة وأن يخرجها من رتابتها التى جاءت من بنيتها على بحرٍ أحادى التفعيلة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، رجب عبدالجواد. (٢٠٠٣م). موسيقى اللغة. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.

ابن سينا. (١٩٥٦م). جوامع علم الموسيقى. تحقيق: زكريا يوسف. ط١. القاهرة: نشرة وزارة التربية.

ابن الشيخ، جمال الدين. (١٩٩٦م). الشعرية العربية. ط ١. تر: مبارک حنون، محمد الولى ومحمد أوراغ. لامک: دار توبقال للنشر.

ابن فارس. (١٩٦٣م). الصاحبى فى فقه اللغة. تحقيق: مصطفى الشّوحى. بيروت: مؤسسة بدران.

إسماعيل، عزالدين. (١٩٧٨م). الشعر العربى المعاصر. بيروت: دار الفكر العربى.

أنيس، إبراهيم. (١٩٨١م). موسيقى الشعر. ط٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

التميمى، قحطان رشيد. (لاتا). اتجاهات الهجاء فى القرن الثالث. بيروت: دارالمسيرة.

ثامر، سلوم. (١٩٩٦). من أسرار الإيقاع فى الشعر العربى. حولية كلية اللسانيات. قطر: جامعة قطر، ع١٩.

الرزاز اللجمى، نبيلة. (١٩٩٥م). أصول قديمة فى شعر جديد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية السّورية.

السعدنى، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية فى لغة الشعر الحديث. مصر: منشأة المعارف.

سيد البحراوى. (١٩٩٣م). العروض وإيقاع الشعر العربى. محاولة لإنتاج معرفة علمية. لامک: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شرشر، محمد حسن. (١٩٨٨م). البناء الصوتى فى البيان القرآنى. دار الطباعة المحمدية. القاهرة: الطبعة الأولى.

عبدالجليل، يوسف حسنى. (١٩٩٨م). التمثيل الصوتى للمعانى. ط١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

عبده، بدوى. (١٩٨٤م). دراسات فى النّص الشعرى. الرياض: دار الرفاعى.

عشرى زايد، على. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.

العياشى، محمد. (١٩٧٦م). نظرية إيقاع الشعر العربى. تونس: المطبعة العصرية.

عيد، رجاء. (لاتا). التجديد الموسيقى فى الشعر العربى. الإسكندرية: منشأة المعارف.

غاتشف، غيورغى. (١٩٩٠م). الوعى والفن. ترجمة: نوفل نيّوف، مراجعة: سعد مصلوح. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

غريب، روز. (١٩٧١م). تمهيد في النقد الأدبي. ط١. بيروت: دار المكشوف.
كوهـــن، جان. (١٩٨٦م). بنية اللغة الشـــعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمـــري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
مصطفى، نوال. (٢٠٠٠م). نزار وقصائد ممنوعة. ط٢. لامك: مركز الراية للنشر والإعلام.
الملائكة، نازك. (١٩٨٩م). قضايا الشعر المعاصر. ط٨. بيروت: دار العلم للملايين.
مندور، محمد. (لاتا). في الميزان الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
موســـى، منيف. (١٩٨٤م). نظرية الشعر عند الشـــعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة). ط١ بيروت: دار الفكر اللبناني.
وهبـــة، مجدي. والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان.
هلال، ماهر مهدي. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. بغداد: دار الحرية للطباعة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی