المجمع 17 (1443/2022)، 113-145

التَّناسب الصُّواتيُّ في قصيدة "كفر ابيل"[1]

دراسة في تلقِّي الإيقاع

ختام سلامة بني عامر[2]

Phonetic Harmony in "Kafrābīl" Poem:
A Study of Rhythm Acquisition

Khitam Salamah bani Amer

Abstract:

This study looks into the hidden references behind the rhythmic structure of the poem "Kafrābīl" by Ḥabīb al-Zuȳūdī. More specifically, it examines the mental spaces of the recipient which are formed by the emergence of sequential questions. This is based on the hypothesis that the regularity of the rhythm is structured in harmony with the semantic purposes or requirements of the poem. The study reveals that this proportionality is manifested through the gradual dismantling of each rhythmic harmonies, both regular and irregular, according to what the context or the form requires. Despite the semantics of this poem that were sufficiently rhythmic, this study has given little attention to the rhythm that performs an aesthetic function and sided more with context that helped direct the meaning and highlight the semantic relationship formed through rhythm. This bias is consistent with the context that was paved by the title of the study.

Keywords: Phonetic Harmony; Rhythm Acquisition; Ḥabīb al-Zuȳūdī.

[1] تسهيلا على القارئ، ألحقتِ الدراسةُ في نهايتها قصيدة "كفر ابيل"، وقسمتها موضوعيا في خمسة مقاطع.

[2] باحثة في علوم اللغة ونحوها - مرحلة الدكتوراة – جامعة اليرموك – كلية الآداب – قسم اللغة العربية.

الملخَّص:

استقصت هٰذِهِ الدِّراسةُ المضامينَ الَّتي استترت خلف البنية الشَّكلية المُقَولبةِ في انتظام إيقاعيّ في قصيدة "كفر ابيل" للشَّاعر حبيب الزُّيودي، وَذٰلِكَ من خلال تتبُّع الفضاءات الذِّهنيَّة عند المتلقِّي، تلك الفضاءات الَّتي يتزامن توالدها مع انبثاق السُّؤال تلو السُّؤال، انطلاقًا من افتراض الدِّراسة المسبق بأنَّ انتظام الإيقاع وفق نسق صواتيّ، يتناسب مع مطلوبات القصيدة الدَّلاليَّة؛ إذ كشفت الدِّراسة عن تمظهرات هٰذا التَّناسب من خلال التَّدرُّج في تفكيك المتناغمات الإيقاعيَّة؛ المنتظمة منها وغير المنتظمة، كلٍّ وفق ما يطلبه السِّياقان: المقاليُّ والمقاميُّ.

وعلى الرَّغم مِمَّا اختزنته هٰذِهِ القصيدة من دلالات تراصفت وفق قوالب إيقاعيَّة مكثَّفة، إلَّا أنَّ هٰذِهِ الدِّراسة قد مرَّت على مواطن الإيقاع الَّتي أدَّت وظيفة جماليَّة مرورًا عابرًا، وانحازت في المقابل إلى تلك القوالب الَّتي أسهمت في توجيه المعنى وإبراز التَّعالق الدَّلاليّ الَّذي تخلَّق في الإيقاع، وقد كان هٰذا الانحياز متناسبًا مع المضمون الَّذي مهَّد له عنوان الدِّراسة.

كلمات مفتاحيَّة: التَّناسب، التَّلقِّي، الإيقاع، حبيب الزُّيودي.

مقدِّمـة

لا أنكرُ أنَّني قد وقفتُ مطوَّلًا على هٰذِهِ القصيدة، ربَّما أكثر من أيّ نصٍّ أدبيٍّ آخر؛ وَذٰلِكَ لفرط توالدِ الفضاءات في عوالمها المُكتظَّة بأشكال الحيَوات وألوان البيان الخالِقة لها، على أنَّني في النِّهاية توقَّفت عن الجري نحو مطلبي، حين آمنت بعُقم محاولة تحديد المقاصد ورسم الحدود، وأيقنت أنَّ هٰذا العمل -كأي إبداع فني- لا ينبغي له أن يكون مفهومًا على بكُلّيته، وَلٰكِنَّهُ لا بدَّ أن يلامس في الحسّ مواطنَ موازيةً الإشعاعاتِ الدلالية في النص المدروس. لذا، فقد اكتفتِ الدراسة بالقبض على ما أمسكت به من خيوطِ المعاني التي ألّف الإيقاع الدلالي بينها.

والحقيقة أن القصور عن فك جميع شيفرات النص لم يكن أكبر المصاعب؛ وإنما كان أصعبها تجريد الذات الباحثة وعزلها عن لذة الفوضى الأدبية التي خلَّقها تلقي النصّ، فحاولتِ الدراسة جهدها تجاهل ما اعترى جوع البلاغة من حاجة إلى البيان؛ بسبب تلك

المفارقة المتأتية من ضرورة استخدام لغة علمية مباشرة، أثناء دخول عوالم تذوب فيها الحدود بين الزمان والمكان، وتختفي في مضامينها الرمزية مفاهيم الحقيقة.

ومن هنا، كانت دراسة قصيدة "كفر ابيل" للشاعر حبيب الزيودي، التي لعب الإيقاع فيها دورا مهما في توجيه دلالاتها واستكناه مقاصدها وتوالد قراءاتها، وذلك لما خلَقتْه طبيعةُ وجوده من فراغات تطلبت إعمال مزيد من الأدوات؛ كتتبع مواطن التناص وتكثيف الخيال، مما حقق أقصى درجات التأثير المتأتّي من التفاعل بين النص الشعريّ من جهة، والقارئ من جهة ثانية.

وباستخدام المنهج الوصفيّ التحليليّ، فقد تتبعَتِ الدراسة مواطن الإيقاع الدلالي الذي برز من خلاله المعنى -لا سيما ما يُمثله ذلك التعالق بين عتبة النص من جهة، وبين مكونات الإيقاع الخارجي من جهة ثانية-، وبين الخيط الممتد مع اللازمة التي ربطت أجزاء البناء المقطعي من جهة ثالثة، إلى جانب ما تناثر من حيثيات إيقاعية على طول القصيدة أسهمت في تكثيف الدلالة التي تمظهرت في البؤر الدلالية السابقة؛ كتكرار الحروف والكلمات والتراكيب، إضافة إلى تقنية التوازي.

مدخل إلى الإيقاع والقصيدة

لأن شأن المعاني يتسامى من خلال التناسب[1] الذي يتمظهر في جودة السبك، فإن الأصوات المتراصفة في رحم اللغة ومنها هي ما تُجلي تلك المعاني، فتثريها أو تغيّرها أو قد تنقص منها وفق ما يؤطرها من قوالب وبنًى. ولأن الشعر هو أفضل ماعونٍ تتقطر فيه المعاني ضمن إيقاع متصل مع إيقاع كوني أزلي، فإن أفضل ما يعبّر عما يختلج الأرواح من معان فطرية أو

[1] التناسب مصطلح قديم حديث، تناوله النقاد والبلاغيون قديما بلفظه أو تحت مسميات أخرى؛ كالتلاؤم والتصاقب والمشاكلة، وذلك في معرض معالجاتهم النصوص الفصيحة، بغية تفسير ما وجدوه فيها من حسن النظم وجودة السبك، وهو ما تسعى إليه الدراسات النَّصية الحديثة في دراستها التشكيل الصوتي. ينظر في: طيحة، ليلى بن زر، "تناسب الإيقاع الصوتي عند حازم القرطاجني: مقاربة تحليلية،" الجزائر، **مجلة الآداب والعلوم الإنسانية** في جامعة باتنة، مجلد 12، عدد 2 (2019): 44.

مكتسبة، لا يمكن أن يُستثمر في طاقة خيرٍ من طاقة إيقاعية يصدح من خلالها بأصوات تطلق العنان بتراتبها الموسيقي لمخازن العقل، فيترك العمل الواحد في متلقيه قراءات متعددة، فتتخلّق من العمل الفرد أعمالٌ تتمايز وفق طبيعة التفاعل بين النص الواحد وتعدد قرائه، حسب ما يختزنه كل منهم من ذخائر معرفية يستخدمونها في استكناه النص وتأويل مضامينه.

ومن هنا، فقد استوجب الولوج إلى المضامين وتحقيق التفاعل الوجودي الكامل مع النص، استخدام عدد من الأدوات؛ بغية الكشف عن مقاصد متوارية خلف البنى المتراصفة بانتظام محسوس. ولعل دراسة الإيقاع الذي يتخلّق النص في إطاره، من أبرز تلك الأدوات التي قد يسهم تفكيك حدودها في تناثر المعاني التي اكتنزها كون النص؛ ذلك أن الإيقاع ليس مجرد إطار شكلي للنص حسبُ، وإنما هو امتداد للشعور المكنون في نفس المبدع، يتحرك متجاوبا مع حركة المعنى في النص الشعري بالتواؤم مع الطبيعة البيانية المستخدمة في الخطاب الأدبي.

وللإيقاع نوعان، أحدهما خارجي يغلف المعنى بكلّيته باطراد غالب يتأتى من الوزن العروضي والقافية، وآخر داخلي تحكمه قيمٌ صوتية، يتمثل في "التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة؛ لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه"[1].

ووفق هذا المنظور، لم يعد الإيقاع مؤطرا في عدد شكلي محدود من الأدوات التي تتمحور حول المفهوم الخليلي المتمثل بالوزن والقافية، وإنما صار يشتمل على علاقات تؤلف

[1] روز غريب، **تمهيد في النقد الأدبي**، ط1 (بيروت – لبنان: دار المكشوف، 1971)، 107.

بين الألفاظ والتراكيب من الناحية الصوتية والإيقاعية[1] الأكثر شمولا، مما يسهم في تشكيل دلالات النص وتعزيز إيحاءاته، فضلا عن دورها في إثارة مشاعر المتلقي وانفعالاته، حتى أضحت مكونات الإيقاع خصائص جوهرية تمس صلب العمل الأدبي؛ ذلك أن الإيقاع ليس وليد اللحظة، وإنما هو نتاج تجربة شعورية تخمرت في ذهن الشاعر، حتى استوت على سوقها، وفاضت عن مكامنها في الذات الشاعرة، وتصاعدت في عقله المسموع، حتى صبها في قوالب موسيقية متجانس صداها مع ما اختزنته ذاته من أثرٍ لتلك التجربة، ومن ثم صدح به صوت ذهنه إنشادا مسموعا أو مقروءا.

وقد أظهرت قراءات قصيدة "كفر ابيل" للشاعر حبيب الزيودي، أن الأثر الشعوري المتمثل في الإيقاع قد تجلّى في بعدين: أوّلهما جمالي أسهم في رفع الوتيرة الإنشادية المترتبة على تناوب عناصر البناء السطحي للعمل الأدبي وتكرارها وفق نسق موسيقي مخصوص. والآخر دلالي، ارتكزت عليه الدراسة بفضل إسهامه الكبير في توجيه المعاني وكشف بعض المقاصد التي توارت تحت السطح؛ بدءا من العنوان بوصفه أول عتبات النص، مرورا بالتشكيل المقطعي له، وصولا إلى اللازمة وما تبعها مما تناثر من بنى إيقاعية دلالية أخرى، وفق ما سيأتي تفصيله.

أولا: دلالة إيقاع العنوان

إن العنوان في أي نص لا يكون مجانبا أو اعتباطيا، ذلك أنه المحور الأساس الذي تتحدد من خلاله هوية النص، وتتعالق معه الدلالات المختلفة؛ لذا، فإن هناك علاقة وطيدة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، وتأخذ هذه العلاقة تجليات وأشكالا لا حصر لها؛ لأن لعبة العنوان هي اللغة، ولعبة الحياة والحرية والمطلق بالضرورة[2]. وبما أن العنوان يتسم باختزال تجتمع فيه حمولات دلالية وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء وفق نظام دلالي

[1] راوية يحياوي، **شعر أدونيس، البنية والدلالة** (دمشق– سوريا: اتحاد الكتاب العرب، 2008): 266.

[2] إبراهيم السعدي، "العنوان ودلالته في رواية: بوح الرجل القادم من الظلام،" **مجلة عمان**، عدد 142 (2007): 61.

رامز له ببنيته السطحية ومستواه العميق كالنص تماما[1]، فإنه يعد العتبة الأولى التي يمكن أن يلِجها الباحث قاصدا استنطاق النص وتأويله.

وعلى المستوى الصوتي، قد تكوّن العنوان من مزيج من الحروف المجهورة والمهموسة، شكلت بتناوبها إيقاعا خاصا، بدأ بانفجار الكاف المجهورة في "كفر ابيل"، متبوعا بهمس الفاء الرخوة، في حين اتخذت الراء ذات الصفة التكرارية موضعا مركزيّا؛ إذ إنها تعد من الأصوات التي تتمفصل في جسد الكلمة[2]، وانتهى العنوان باللام الجهورية، مع ما تحمله من سمات "الليونة والمرونة والالتصاق"[3]، وما تحمله الألفاظ التي تحتويها من معاني التملك والنسبة[4]، بما ينسجم مع تعلق الشاعر بالمكان الذي بدا في مضامين القصيدة.

وعلى الرغم مما يبدو عليه عنوان قصيدة "كفر ابيل" من بساطة وألفة تقربانه إلى مجرد عنوان لمقال، إلا أن اللافت فيه، هو تلك الألف المجتلبة في جوف التركيب على غير الملفوظ العامي: "كفربيل"، لتفصل قصديا – على الأغلب- بين "كفر" و "ابيل"، فتصيران إلى مقطعين؛ يبدو المقطع الأول منهما (كفر) مترسب من السريانية، ويعنى به: "بلد"[5]، وأما المقطع الثاني (أبيل)، فله دلالتان؛ في أولاهما إشارة إلى "هابيل أول الشهداء" وتعني وفق الكتاب المقدس: "الابن"[6]، وأما أخراهما، فتعني المسيح عيسى ابن مريم "أبيل الأبابيل" -وفق لسان

[1] بسام موسى قطوس، **سيمياء العنوان** (عمان– الأردن: وزارة الثقافة، 2001)، 37.

[2] عباس حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** (دمشق– سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998)، 84.

[3] **م.س**، 78.

[4] **م.س**، 80.

[5] جهاد علاونة، **ما معنى كلمة كفر ودير؟**، مقال منشور على موقع: الحوار المتمدن، بتاريخ 19/ 6/ 2012م.

[6] قاموس الكتاب المقدس، **شرح كلمة هابيل الصديق**، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، مصر: الكنيسة القبطية الأرثوذكسية.

العرب[1]. ولكل من الدلالتين خيط ينسحب بتوازٍ مع الآخر على طول القصيدة، وينفتح معها على علاقات دلالية متسلسلة، وذلك لما اختزنته مضامينها من متناصات دينية وفوضى حسية، وفق ما ستبديه الدراسة.

ثانيا: دلالة الإيقاع في الوزن والقافية

إن اجتياز عتبة النص نحو الفضاء الذي يشكل مَتنَ القصيدة، يكشف لنا أن البناء المقطعي لها يفصح عن بعض الإشعاعات الدلالية التي تنبجس عنها؛ فالبسيط ذو التوزيع الإيقاعي المختلط، هو البحر الذي ينتظم القصيدة باطرادٍ على امتدادها. وقد أسهم هذا الخلط والتداخل بين تفعيلات البحر في رفد موسيقى النص وإغنائها بتحررها من الرتابة[2]؛ انطلاقا من خصوصية التجربة التي تقتضي تناسبا وانسجاما بين الكلمات والمعاني والألفاظ من جهة، وبين الوزن العروضي والإيقاع النفسي من جهة أخرى[3]، فجاء كسر الرتابة متسقا مع التغير الانفعالي، متوائما مع التنقل بين المواقف الشعورية المختلفة.

وعلى الرغم من مراوحة الشاعر في استخدام التفعيلات الرئيسة والفرعية بحرية غير مطردة، إلا أنه في المقابل التزم التزاما تاما في استخدام التفعيلة: "فعلن" في أعاريض القصيدة وضروبها جميعا.

وليس غريبا في هذا السياق أن نستخدم لفظي: "العروض والضرب" للتعبير عن أجزاء قصيدة تصنف وفق إيقاعها الصوري ضمن القصائد الحداثية المتحررة من سلطة الأوزان؛ فعلى الرغم مما بدا عليه شكل المقطع الأول من تذبذب الأسطر بين الإطالة والتقصير، إلا أن التحليل العروضي له، يظهر أن المقطع إذا ما أعيد رصفه، ما هو سوى أربعة أبيات على

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب** ج.11 (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1956)، 6-7.

[2] شيماء سالم محمود العبيدي، **البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني** (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2010)، 107.

[3] عباس عبد جاسم، "الإيقاع النفسي في الشعر العربي،" **الأقلام** العدد 5 (1985): 100.

بحر البسيط التام، اختار[1] الشاعر أن يبثها بين المقاطع الأخرى أو خلالها، وفق إيقاع صوري غير منتظم، بدلا من رصفها على الصورة التقليدية، إذ يبدو هذا المقطع إذا ما أُعيد رصفه على الشكل الآتي:

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة على التراب، ومسّت راحةُ امرأةٍ
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعل/ فعلن // متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن
يد الخريفِ، فخطّت فوقه قزحا مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن // متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن
على الصّليبِ بكى اليرغولُ حين مشى شرقاً بكى النّايُ غامت غيمةٌ وبكت
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن // مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن
كان الثّرى ناشفاً في الغورِ حين بكت جرى الغزال ينادي أمّه فرحا
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن // متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

وترى الدراسة أن السبب في انزياح[2] الشاعر عن التشكيل النمطي للقصيدة العربية على الرغم انتظام الوزن في أبياتها، قد يرجع إلى ما لمحناه من غياب قصدي -على الأغلب- للوحدة الموضوعية ضمن البيت الواحد، أو إنه قد يكون إشارة إلى أن النص يحمل في ذاته قيمة دلالية يتفاعل معها الإيقاع الصوري والموسيقي، و"يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادة وإيقاعا بتغير النوع؛ فالوزن الشعري هنا تعبيري، بمعنى أن بؤرة الدلالة وظلالها

[1] يعد مبدأ "الاختيار" من أهم المبادئ التي تتبين من خلاله طريقة المبدع وأسلوبه الخاص في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام اختيارا واعيا، يتكشف من خلاله نمط التفكير عند صاحب العمل. ويظهر هذا المبدأ عند استخدام لفظة دون غيرها من البدائل المتاحة في المعجم اللغوي، أو عند تأليفها على شكل أو نظام دون غيره من الأنظمة التي تسمح بها اللغة. ينظر في: عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب** (ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1977)، 50. وبيير جيرو، **الأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي (بيروت – لبنان: دار الإخاء، د. ت.)، 9.

[2] يتناسب الانزياح مع مفهوم الانحراف عن قاعدة عامة مع إمكانية التزامها؛ ويأتي ذلك امتدادا لحالة مزاجية أو سياق ثقافي أو اجتماعي أو غير ذلك. ينظر في بيير جيرو، **الأسلوبية**، 84.

هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص"[1]، يبدو ذلك جليا إذا ما قارنّا مضامين هذا المقطع بالمقاطع الأخرى التي اتسمت مكوناتها بوحدة الوزن والقافية.

أما القافية في قصيدة "كفر ابيل"، فلم تكن متكلَّفة أو مجتلَبة؛ إذ تواءم رويها مع التحول الشعوري بين الانفعال والاضطراب الذي بدا في الجمل الافتتاحية بتنوعات خواتيمها الصوتية، وبين الانفراج والاستقرار بعدها الذي أسفرته وحدة الروي المتمثلة بحاء مطلَق فتحُها، ويبدو أن ذلك قد جاء متناسبا مع ما يتميز به صوت الهمس في حرف الروي (الحاء) من وقع يشبه الحفيف[2] ازداد أثره عند إطلاقه مع حرف الألف؛ وذلك لما لأصوات المد عامة من قيمة موسيقية، يمكن تلمّس وقعها في تعاقبها أو تكرارها[3]. ثم إن التماثل الصوتي المنتظم في قوافي المقطع الواحد، أوحى بالتحام المقطع وتماسكه واستقلاله عن غيره دلاليا.

ثالثا: دلالة التشكيل المقطعي (التدوير)

لقد تنوع التشكيل المقطعي في قصيدة "كفر ابيل"؛ إذ اشتمل المقطع الواحد على جملة افتتاحية، انشطرت فيها بعض التفعيلات في سطرين، مما قد يشكل رابطا دلاليا وانسجاما كبيرين بين الإيقاع من جهة، وبين المحتوى الفكري والعاطفي داخل تلك الأسطر من جهة ثانية[4]، وذلك عبر العلائقية المتأتية من ملاحقة المعنى أثناء تتبع موسيقى الوزن. ويبدو ذلك في مثل قول الشاعر:

مل/حب/ ب/مل/حب/ ب/مر/رت/را/ح/تم/ر/أ/تن

---

[1] محمد صابر عبيد، **جماليات القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات** ط2. (إربد– الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010)، 121-122.

[2] إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية** (د.م.: مكتبة الأنجلو المصرية، 2007)، 86.

[3] ثامر سلوم، "الانزياح الصوتي الشعري،" **مجلة آفاق الثقافة والتراث**، عدد 13 (1996): 48.

[4] حسن الغرفي، **البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد**، ط1 (بغداد– العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989): 55.

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

ع/ لت/ ت/ را/ ب/

متفعلن/ ف

و/ مس/ ست/ را/ ح/ تم/ ر/ أ/ تن/ ي/ دل/ خ/ ري/ ف/

علن/ مستفعلن/ فعلن/ متفعلن/ ف

ف/ خط/ طت/ فو/ ق/ هو/ ق/ ز/ حا

علن/ مستفعلن/ فعلن

وبالنظر إلى الوزن المجرد عن الشكل والمضمون، فإن هذا النمط الإيقاعي يسمى بـ "التدوير المقطعي"، ويقوم على تدوير مقاطع من النص بشكل كامل، أو على تدوير بعض الأسطر فيه، إذ "إن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا أو مقطعان أو ثلاثة، وهكذا، وقد تأتي مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص"[1].

وعلى الرغم مما يحدثه إيقاع التدوير من تكثيف دلالي، إلا أن المراوحة بين استخدامه في الجملة الافتتاحية في القصيدة وبين تركه عند الولوج في جوف المقطع، يرفع من صدى الموسيقى، ويزيدها غنى، ويشحن مخيلة المتلقي ويدفع فضولة للبحث، بغية ملء الفراغ الذي شكله إلحاح السؤال، الذي يزداد إصراره عند ملاحظة تراقص جملة الافتتاح وتذبذب تموضعها قبل بعض المقاطع تارة، أو خلالها تارة أو أخرى، أو تغير بعض أجزائها أو موتها حتى، تارة ثالثة.

رابعا: دلالة التكرار

يعد التكرار جزءا من البناء الهندسي الذي يعبر عن عاطفة الشاعر؛ إذ يحاول فيها تنظيم ألفاظه مقيما أساسا عاطفيا تكتسب عبره الألفاظ طاقة إيحائية؛ مما يزيد أصواتها ائتلافا

[1] عبيد، **جماليات القصيدة العربية الحديثة**، 186.

وانسجاما، ويزيد مضمونها وضوحا وجلاء[1]. وقد تنوعت أشكال التكرار وأنماطه في قصيدة "كفر ابيل"، على أن تكرار **اللازمة القبلية** كان أكثرها فاعلية وقدرة على توجيه المعاني، وفق ما سيبدو من تفصيلٍ في أنواع التكرار التي جاءت متناسبة مع الدلالات التي أراد بثها الشاعر. ويمكن إجمال أبرز تلك الأنواع وما رافقها من دلالات فيما يأتي:

1. **دلالة تكرار اللازمة القبلية**

إن نظرة "بانورامية" على مقاطع القصيدة تظهر لنا اضطرابا صوريا في المقطع الأول، نلحظه بالمقارنة مع انتظام التقسيم في المقاطع الأخرى التي تنتظمها وحدة موضوعية جزئية داخل كل مقطع على حدة، تتجلى حدوده من خلال المخالفة الواضحة من حيث الشكل ومن حيث وحدة القافية للمقطع الأول الذي يحف تلك الأبيات بطريقة ما كـ "اللازمة".

وتظهر "اللازمة" من خلال انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تتكرر في القصيدة بين الفقرات كالفواصل، وتخضع في طولها أو قصرها إلى عاملين؛ يعود أحدهما إلى طبيعة التجربة المبثوثة في النص، وأما الآخر فيرجع إلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة[2]، فتشكل بمستوييها: الإيقاعي والدلالي محورا مركزيا يرتبط "بواقع التكرار الجزئي وطبيعته، كالتأكيد على أمر، أو تعميق لون عاطفي ما، أو إثارة روح الطرب في الأسماع"[3] لا أكثر.

وترى الدراسة أن اللازمة شكلت **بؤرة دلالية** فاعلة في القصيدة؛ فقد أدت زئبقية وجودها إلى الكشف عن عوالم دلالية ما كان ليخلق السؤال لولاها، فصار السير مع خيوطها لازما للكشف عن بعض مقاصد الشاعر، وسبر أغوار النص.

---

[1] صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية** (القاهرة– مصر: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1987)، 87.

[2] عبيد، **جماليات القصيدة العربية الحديثة**، 224.

[3] يوسف إسماعيل، **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري**، ط4 (دمشق– سوريا: د.ن.، 2004)، 100.

إن القراءة الأولى لدلالات القصيدة تكشف لنا عن تعالقٍ معهود في شعر حبيب الزيودي، يتمظهر بتعلقه الكبير في المرأة من جهة، وتعلقه بالوطن من جهة ثانية[1]، أو بتشربه لهما حد إحلال كل منهما في الآخر من جهة ثالثة: فالشجرة أنثى

والسبابة أنثى

عين الماء

الزهرة، والدرب إلى المرعى

والشمس[2]

كل هذه العوالم التي كبر الشاعر في كنفها، وكبر وجودها فيه، وكل تلك القداسة التي اكتسبها المكان، تساوي في ذات الشاعر: "أنثى"! فلا غرابة إذا في أن تتخذ قداسة المكان في نفس الشاعر صفات الأنثى. ومما يكثف تلك الدلالة أيضا، ذلك السؤال الذي يواجه أول خطوة في رحلة استكناه القصيدة، فيبدو بإلحاحه التكراري صادحا، يمعن في انتشار صداه، ذلك الاتحاد الصوتي بين أداة الاستفهام "ما" ولفظة "الحب"، خلوا من وقع الصمت بينهما، إضافة إلى ما افتعله هذا الاتحاد من وقع تأثيري غامر، ينتفي معه التفكير في إيجاد الجواب، مما يقود إلى "تشرب الأبيات اللاحقة للبيت الذي وقع فيه الاستفهام بدلالة الأخير، إذ إن المجاورة التي تقع بين الاستفهام وما يليه، تنقل أحيانا حركة الدلالة من محور إلى آخر، أي من الأفقي إلى العمودي داخل النص، على اعتبار ما يضاف إليها من الهوامش ذات الطبيعة الاجتماعية"[3].

[1] قاسم محمد الدروع، ومحمد القضاة "قراءة نقدية في تجربة حبيب الزيودي الشعرية،" **مجلة العلوم الإنسانية**، مجلد5، عدد2 (2008): 299.

[2] حبيب الزيودي، **ديوان ناي الراعي** (عمان – الأردن: وزارة الثقافة الأردنية، 2009)، 328.

[3] علي عزيز صالح، **شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)**، (د.م: دار الكتب العلمية، 2011)، 34.

وبذا يكون السؤال عن الحب مدخلا يقوي فاعلية الدلالة، عبر خرق التوقع بانتهاء السؤال بعلامة ترقيم غير اعتيادية؛ فاستبدال الفاصلة بعلامة الاستفهام لا يوحي بانتظار للإجابة، وإنما بتجاوز الانتظار عبر تعددية آفاق التوقع وتشظيها ضمن صيرورة إيقاعية في متن القصيدة، تؤدي وظيفة تأثيرية جمالية، إضافة إلى ما تثيره في خيال المتلقي من افتراضات، وفق تلك الدفقات الإيقاعية المتسلسلة؛ فالسؤال عن الحب يمهد بعد هذا التلازم، لحضور المرأة /المكان:

ما الحب، ما الحب، مرت راحة امرأة
على التراب،
ومست راحة امرأة يد الخريف،
فخطت فوقه قزحا

وليس غريبا على الشعراء -لاسيما شعراء العصر الحديث، أن يتموضع المكان أو الوطن عندهم في المرأة، غير أن الغريب هو ما توحي به القراءة الأولى للنص من صورة سلبية لتلك المرأة وفق المفاهيم المجتمعية والاعتقادية؛ فهي أشبه ما تكون بامرأة لعوب، تتنقل من زوج إلى آخر على امتداد القصيدة:

زوجي الخليلي أغواني بدالية فعاث في جسدي الحراث وافتلحا
...
زوجي المؤابي حناني وأثث لي بيتا وجهز بئرا حوله، ورحى
...
زوجي المسيحي أسقاني وطهرني بزيت زيتونة في جرنه طفحا
...
مر إسكندر اليونان يخطبني على حصان يضج الصخر إن ضبحا

إن النظر في مضمون كل مقطع من المقاطع المستقلة عن اللازمة، يظهر أن كلا منها يشتمل على حضارة مستقلة، الجامع بينها جغرافية الوجود في المكان أو علائقيته؛ بدءا

بفلسطين ممثلةً بالزوج الخليلي القارّ في الأرض، ثم المؤابيين الذين سكنوا البلاد ردحا من الزمان، ثم اسكندر الأكبر الذي مات ببابل قبل أن يتسنى له احتلال مملكة الأنباط فيحتاز بلاد الشام كلها[1]، وأخيرا اليونانيين الذين تمظهرت حضارتهم من خلال الأساطير اليونانية التي بث الشاعر رموزها في المقطع الرابع.

يتضح لنا من ذلك أن إحلال الوطن في المرأة لم يكن عبثيا؛ فالجانب الذي أراد الشاعر تمثله فيها لم يكن يتعلق بتبعات الأنوثة الاجتماعية ومدى تقبلها، وإنما أراد فيها الرمز للخصوبة والإنتاج من جهة، والقداسة والرغبة من جهة ثانية، كالأرض التي ترغبها الحضارات وتتسابق على احتيازها، وترعاها الأمم، وتنتج منها وتتوالد فيها، مما يعيدنا إلى إيقاع المقطع الأول الذي تساءلت الدراسة سابقا عن سبب اضطرابه شكلا ومعنى، فكان في اضطرابه شبيها بالمخاض في التناوب بين الحركة والسكون، بين الإنشاء في تفجير السؤال والإغراق في الماضي في الإخبار عنه. وبين البكاء في بعض المواضع وبين الفرح -فرحِ الغزال إذ جرى إلى أمه من القرية مناديا. وفي اضطراب الإيقاع الشمولي أيضا في المراوحة البصرية شبه المضطردة بين طول الأسطر وقصرها.

لقد انتهى هذا المخاض الذي بدا في اللازمة مرحليا باستقرار وارتياح عند انتهائها، يمعن في تجليه طول النفس الذي يتسم به البحر البسيط، بتراصفه بانتظام بصري مستقر، وزفير الحاء المتبوعة بحرف المد: الألف، لتفرغ بذا شحنة مع كل زفرة تتواءم مع الحالة الشعورية التي تعيشها الأنثى -الأرض، بعد انفراج المخاض عن الوليد -الحضارة.

وقد أسفر المخاض عن إفصاح بالتحام الأرض الأردنية الفلسطينية واتحاد المصير بينهما، متمثلا بقران الأردنية الأنثى: "كفر ابيل"، مع الفلسطيني الذكر: "الخليل"، وما نجم عن هذا القران من خصوبة ضج فيها العود إثر استجابة الأنثى لغواية التدلي والطرح فيها، وتسليم نفسها لهذا القرين، يعيث في جسدها ويفتلحها، فتتوالد الدوالي على خصر العود الموجز من القمح، المحلى بالعنب.

[1] أحمد عويدي العبادي، **رياح السموم الغربية**، مقال منشور على موقع خبرني بتاريخ 25/ 10/ 2009.

أنا ابنةُ الوادِ داخَ الكرمُ من عنبي وصبّني في أباريق الغوى قدحا
وأوجز القمحَ خصري فهو من قصبٍ وأتقن البوحَ صدري عندما شرحا
زوجي الخليليُّ أغواني بداليةٍ فعاث في جسدي الحرّاث وافتلحا
ربّى الدّوالي على عودي فما طرحت إلا إذا ضجّ فيّ العودُ أو طرحا

ومما يؤكد هذا الرضا وذلك الاستقرار، ما نلمحه من تخصيص هذا المقطع بالذات، بسطرين متلازمين يذيلان "اللازمة" وتوحي طبيعة تواجدهما بالفرح والبهجة؛ فقد وجد هذان السطران في المقطع الأول، على خلاف بقية المقاطع التي تنوعت ما بين الخلو تماما منهما كالمقطع الثاني، أو ذكر السطر الأول فقط كالمقطع الثالث، أو السطر الثاني دون الأول كالمقطع الرابع، أو حتى ذكر أحدهما دون الآخر مع استبدال البكاء بفرح، بالجري بفرح كالمقطع الأخير. مما يوحي باختصاص المقطع الأول بشعور الرضا والقبول بهذا الزواج. أما السطران موضوع الحديث فهما:

جرى الغزال ينادي أمه فرحا
من قرية تحت هذا الوادي جنب سما دنا لها الله حد الغيم واتضحا

إن شعور الاستقرار الذي استشعرناه في المقطع الأول، زعزعهُ اضطرابٌ حل في المقطع الثاني، حين بثت فيه اللازمة فوضى تأتت من تشظيها خلاله بدلا من افتتاحه بها. مما خلق خيبة جديدة، تبعها السؤال ذاته: "لماذا؟

إن نظرة إحصائية عامة على "أبيات" القصيدة -المنتظمة منها من حيث الشكل ووحدة القافية- تظهر أن هذا المقطع قد يشكل بؤرة مركزية دلالية تولدت منها خيوط الربط التي امتدت في بقية المقاطع؛ فعدد تلك الأبيات ثلاثة وعشرون، جاء ترتيب أبيات المقطع الثاني فيها متمركزا؛ إذ حمل الرتب: (8، 9، 10، 11، 12، 13)، مسبوقة ببداية المخاض (اللازمة):

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب،
ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الخريفِ،

فخطّت فوقه قزحا

وقبل اكتمال المخاض (الجملة الافتتاحية)، يفصح الشاعر عن ساكني تاريخ المكان، الذين اقترنوا بها؛ فمن المعلوم أن المؤابيين قد سكنوا مرتفعات مؤاب شرقا، ابتداء من ساحل البحر الميت، وفيها شيدوا الحصون والمعابد والقصور، تاركين إرثا حضاريا تشهد عليه آثارهم التي كشفت عن نحو ستين موقعا مأهولا على امتداد مملكة مؤاب، منها الحصون والمدن والقرى الزراعية التي انتشرت في المناطق الخصبة ومواطن المياه، إذ كانت تنمو بها محاصيل وافرة من الحنطة والكروم التي كانت أساس ازدهار مؤاب، علاوة على تربية الأغنام على مراعيها[1].

واللافت فيما يخص هذه الحضارة، ما كان لخصوبة الأرض من أثر في تشكيل ديانتهم؛ إذ كانوا يعبدون آلهة الخصوبة كالإلهة الأم (عشتاروت)، بما تتضمنه هذه العبادة من طقوس فاجرة، وفق ما ورد في قاموس الكتاب المقدس، وكانوا يقدمون ذبائح من الحيوانات أو الأطفال من أبنائهم على المذابح في المرتفعات، يعقبها إشعال نيران مصحوبة بحفلات ماجنة تتناسب مع معتقدهم المرتبط ارتباطا وثيقا بالخصوبة[2]:

أهلي مضاؤون بالنّارِ التي اشتعلت على الجبالِ، وبالكلبِ الذي نبحا
زوجي المؤابيّ حنّاني وأنّث لي بيتاً وجهّز بئراً حوله، ورحى
ربّيتُ في عشّ صدري بلبلي كرزٍ مراوغينِ فلمّا ضمّني صدحا
وعتّق الأبيضان السّرّ فانكشفا كالأرنبين على الصّيّادِ وانفضحا

لقد تناسب الصخب والتمرد القيمي في طقوس المؤابيين، مع التمرد في الطبيعة التكرارية للّازمة ضمن البناء المقطعي؛ إذ تفسَّخت الجملة الافتتاحية في أجزاء فاصلة بين

[1] **المملكة الأردنية المؤابية – الحدود وأهم المدن**، مقال منشور على موقع: إرث الأردن، بتاريخ 2018/7/25م.

[2] قاموس الكتاب المقدس، **شرح كلمة مؤاب**، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

موضوعين، قد يبدوان غريبين عن اللقاء في مكان واحد؛ إذ قطع الشاعر سيل الصخب في الحفل المؤابي ببث جزء آخر من اللازمة، محدثا بذا فراغا جديدا يستحث السؤال ويبعث الخيال على البحث عما يعيد الوحدة الموضوعية للمقطع.

وقد أسفر البحث في حدود الفراغ المعنوي المتأتي مما بدا وكأنه اضطراب إيقاعي، عن علاقة تاريخية، أسهمت بشكل ما في ملء تلك الفجوة من خلال إعادة بناء الوحدة الموضوعية؛ تجلى ذلك حين وُجِد أن نسب المسيح ممتد إلى امرأة مؤابية عرفت باسم: "راحاب الزانية"، تحولت إلى امرأة صالحة[1]، و"هي التي تزوجت سلمون من سبط يهوذا، فصارت ضمن سلسلة نسب الملك داود، وبالتالي ضمن سلسلة نسب "الرب يسوع"[2]، مما يضفي على التشكيل المقطعي بعد هذه المرجعيات السياقية قبولا منطقيا.

ولعل ما يجعل الدراسة تعد هذا المقطع بؤرة دلالية للقصيدة، اشتماله على كثير من المواطن التي تمتد خيوطها فتكشف عن دلالات متناثرة في جسم القصيدة كله؛ **فقصة نسب السيد المسيح** تلك على سبيل المثال، قد تكشف لنا عددا من العلاقات البنيوية مع الومضات الرمزية التي تضمنتها **اللازمة** التي تكررت على مدار القصيدة؛ ابتداء من حديث الشاعر عن قوس قزح وتناصه[3] مع معتقدات المؤابيين من جهة، ومع ما ورد في سفر التكوين

[1] قاموس الكتاب المقدس، **شرح كلمة راحاب الزانية**، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

[2] وفق تعبير **الكتاب المقدس** (مت 1: 5)، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

[3] التناص مصطلح يراد به: "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة، الشفاهية أو الكتابية، العربية أو الأجنبية"، بحيث يغدو النص المتناص مكتنزا بعدد كبير من الخبرات والتجارب التي تناثرت في أعمال أدبية هنا وهناك، واختزلت بعبارات أيقونية دالة متداولة في الوسط الأدبي، ثم تراصفت مرة أخرى في عمل جديد، وتمازجت مع روحه المغايرة، لتبث مقاصد وجماليات مختلفة عما كانت عليه في أصل إبداعها. ينظر في: خليل موسى، "التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب،" **مجلة الآداب العالمية** (2010): 17.

من جهة ثانية؛ ففي الأولى صنعت "عشتار" (التي اشتُقَّت من عشتاروت)، قوسا من الألوان على جبل برز من الماء كعلامة وعد من الآلهة بعدم إرسال فيضانات أخرى مدمرة[1]، مما يتناسب مع مضمون ما ورد في الكتاب المقدس: "وضعت قوسي في السحاب فتكون علامة ميثاق بيني وبين الأرض"[2].

ومن المفارقات الدلالية في اللازمة، التي قد تقربها مسألة نسب المسيح أيضا، إشارة الشاعر إلى بكاء المسيح على الصليب؛ فعلى الرغم من أن المسيح قد بكى ثلاث مرات - وفق الكتاب المقدس، إلا أن البكاء على الصليب لم يكن أحدها[3]، مما يغلّب الظن بأن هذا البكاء كان وسيلة للتخلص من خطيئة المرأة المؤابية، مما يمهد إلى الوصول إلى ما رآه الشاعر في المقطع ذاته من ضرورة تطهير المرأة بزيت زيتونة قد طفح من جرن صغير أسقاها زوجها المسيحي منه، وفعل ما لم يفعله البئر الذي جهزه لها زوجها المؤابي، ذلك البئر الذي يعيد إلى أذهاننا بئر يوسف الذي كان جافا عقيما على غير ما وضعت له الآبار:

زوجي المؤابيّ حنّاني وأثّث لي بيتاً وجهّز بئراً حوله، ورحى

..

مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى

على الصّليبِ

بكى اليرغولُ حين مشى

زوجي المسيحيّ أسقاني وطهّرني بزيتِ زيتونةٍ في جرنِه ِ طفحا

مرّ المسيحُ بموسيقى كنيسته على جراري فشعّ النّورُ إذ مسحا

---

[1] قاموس الكتاب المقدس، **شرح كلمة قوس قزح**، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

[2] **الكتاب المقدس**، (تك 9: 13)، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

[3] داود لمعي، **ثلاث مرات بكى يسوع**، مكتبة المقالات المسيحية، المكتبة القبطية الأرثوذكسية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

وينتهي هذا المقطع أو يكاد، بإشعاعٍ إثرَ مَسحِ المسيح على جرار؛ تلك الجرار التي خبأ جدعون ورجاله المصابيح بداخلها، وعندما كسرها وانفجر النور، ارتعب جيش المديانيين وهربوا[1]، مما يقودنا مباشرة إلى حديث الشاعر عن بكاء الناي في الشرق، حين أبكت الهزيمة الإسكندر الثالث المقدوني، لما توفي شرقا في بابل؛ فعلى الرغم من إخضاعه بلاد الشام لسلطته بعد أن طرد منها الفرس، إلا أنه لم يستطع حيازة الأرض كلها، وذلك لعدم تمكنه من الانتصار على مملكة الأنباط[2]؛ فرَنَّ إيقاع "الخطبة" في هذا المقطع، في مقابل وقع "الزواج" في المقطعين السابقين، كدلالة على عدم قدرة الإسكندر على حيازة تلك الأرض بكلّيتها:

شرقا بكى النّايُ
غامت غيمةٌ وبكت
كان الثّرى ناشفاً في الغورِ حين بكت
جرى الغزال ينادي امه فرحا
ومرّ إسكندر اليونان يخطبُني على حصانٍ يضج الصّخر إن ضبحا

وعلى الرغم من ذلك، فقد تفشت في البلاد مظاهر الحضارة اليونانية بأبعادها كلها[3]؛ المعمارية واللغوية والدينية التي تمثلت بعبادة "زيوس" إله الشمس:

وكبّلَ الشّمسَ فالدّنيا خليلتُهُ تدني له الرّيحَ، والأرضَ الّتي فتحا

[1] **قاموس الكتاب المقدس، شرح كلمة جرة**، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر.

[2] العبادي، **رياح السموم الغربية**.

[3] م.س.

مما يقودنا مباشرة إلى مخاض جديد ينفرج عنه تشكيل مقطعي يضم في مضامينه رموزا متناصة مع مظاهر الحضارة اليونانية؛ فزيوس هو إله الشمس الذي تقاسم الدنيا مع أخوته فكانت السماء نصيبه، والبرق سلاحه، وقد كان معبود اليونانيين قديما[1]:

من قريةٍ تحت هذا الوادِ جنب سما دنا لها اللهُ حدّ الغيم واتّضحا
و "كفر ابيل" على الوادي نفورُ ظبى تفورُ من رعشةِ الرّاعي الّذي سرحا
يا طفلةَ الغيمِ لو يدري البنفسجُ كم لبستِ شالاً بضوءِ العشقِ متّشحا
أصابني منك برقٌ سوفَ أحملُهُ معي إلى الحبرِ يا حورانُ ذات ضحى
برقٌ أضاءَ على السّرب الذي نفرت ظباؤه وعلى المهر الذي جمحا

وأخيرا، تنقفل القصيدة باللازمة التي بدأت بها مع بعض التعديلات؛ فهي مُزيَّدة ببكاء المسيح على الهنود بدلا من الصليب؛ ففي الوقت الذي يقام فيه في الهند ضريح للمسيح، يؤكد الشاعر باستخدام اسم الإشارة للقريب أن المسيح ابن هذه الأرض، ومشى على ثراها، مما يبعث على البكاء على حال الهنود الذين يتبركون بما ظنوه قبرا للمسيح عندهم[2].

مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى
على الهنودِ
ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب،
ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الربيعِ،
فخطّت فوقه قزحا شرقاً بكى النّايُ غامت غيمةٌ وبكت
كان الثّرى ناشفاً في الغورِ حين بكت
جرى اليرغولُ

[1] فؤاد بربارة، **الأسطورة اليونانية** (دمشق– سوريا: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2014)، 68-69.

[2] سام ميلر، **"قبر المسيح" في كشمير: قبلة سياحية**، مقال منشور في شبكة BBC NEWS، بتاريخ 28/ 3/ 2010م.

حين مشى بكى الغزال ينادي أمّه فرحا

2. دلالة تكرار الكلمات والتراكيب

أكثر ما تتجلى جمالية التكرار، حين يكون المُكرَّر معبّرا عن كينونات مختلفة اختزنها ضمير الشاعر، وبثها في صورة مرئية تبدت في أصوات أو كلمات أو ربما تراكيب امتزجت مع نسقٍ محيطٍ، أضفى على كل منها معنًى تمايزَ عن معناه في صورته المكررة، أو زاد عليه، فالتكرار حين يمتزج بالسياق، يصير كمرآة محمولة، تتنقل من مكان إلى آخر. وعلى الرغم من أنها تعكس صورة صاحبها في كل مرة، إلا أن جمال الخلفية أو قبحها، وقوة الإضاءة أو ضعفها، كل ذلك قد يضيف إلى صورة الناظر في المرآة الواحدة أو قد يأخذ منها، أو ربما يغيرها.

ولم يكن لوقع كلمة "**البكاء**" الدلالة ذاتها في السياقات المختلفة؛ فقد تبين كيف كان بكاء المسيح وسيلة من وسائل الطهور، بثه الشاعر في المقطع الثاني ثم قطع النشيج فيه بسطرين منتظمين من حيث الشكل والقافية الموحدة، أما بكاء الناي في قول الشاعر: "شرقا بكى الناي"، فقد يدل على الشاعر نفسه وما اختزنته عاطفته من ذكريات المكان، لا سيما إذا ما ربطناه بديوانه: "ناي الراعي" للدلالة على صاحبه (الشاعر)، يتجلى هذا المعنى أكثر إذا ما ارتبط بالسياق الأعم: "بكى اليرغول حين مشى شرقا بكى الناي"؛ إذ ارتبط "اليرغول" بقصيدة "حمدان" التي رثى بها الشاعر الشهيد حمدان الهواري، وذلك في قوله: "فحبذا نافخ اليرغول ينفخه .. لظبية خطرت تمشي على مهل"[1]، فصار بذا بكاء الناي على اليرغول، مُمَنطقا ومبرَّرا.

أما بكاء الغيمة فقد كان مرتبطا برضا وانفراج وثراء، ذلك أنه دل على الخير والمطر. وقد اكتسب اللفظ هذا المعنى من السياق الذي دل عليه، فثرى الأرض كان ناشفا قبل أن تبكي غيمة ويصل عطاؤها الغورَ، فيخرج من ماء الغيمة غزالٌ يصل الأم/ الأرضَ في غمرة من الفرح:

[1] جمعة الجعافرة، **حمدان حمدان ظل السرو يسألني**، مقال منشور في صحيفة رأي اليوم، بتاريخ 12/ 5/ 2017م.

غامت غيمة وبكت

كان الثرى ناشفا في الغور حين بكت

جرى الغزال ينادي أمّه فرحا

ولعل من أكثر ما يلفت الانتباه، أن **الغزال** على الرغم من تكرار وجوده على الشاكلة ذاتها في مواضع ثلاثة في القصيدة، إلا أنه جرى في موضعين وبكى في الأخير، وذلك في المقطعين: الأول والثالث، وفي نهاية القصيدة:

جرى الغزال ينادي أمه فرحا

..

جرى الغزال ينادي أمه فرحا

..

بكى الغزال ينادي أمه فرحا

وإذا ما عدنا إلى السياق الانفعالي ذاته، قد يتكشف لنا أن الغزال في كل من المقطعين الأولين تكرر جريه في واقع كائنٍ أو كان، أي في حضارة موجودة (مولودة) أو أنها وُجدت (وُلدت)، الأولى تدل على الأردن وفلسطين الكائنتين، والثانية على مرور إسكندر الذي كان، في حين لم يتبع الغزال الأخير بأي وجود أو كينونة، وإنما اختتم الشاعرُ ببكائه القصيدَةَ، وكأن الغزال طفلٌ وليد، يدل بكاؤه على استمرارية توالد الموجودات/ الحضارات، على هذه الأرض.

3. **دلالة تكرار الأصوات والحروف**

لعل صوت **الحاء** كان من أكثر الأصوات حضورا في القصيدة ككل؛ فإلى جانب كونه حرف الروي للأسطر الشعرية المنتظمة -وفق ما ورد سابقا، فهو أيضا صوت استفتح فيه الشاعر القصيدة من خلال السؤال الذي فجره مكررا في التركيب: "ما الحب"، ليتناسب ذلك مع كمية المشاعر التي تختزنها الكلمة من جهة وبين انعكاس ظلالها على القصيدة بكلّيتها متمثلة تلك المشاعر بالقافية؛ ذلك أن صوت الحاء حين يلفظ مفخما مطلقا يوحي بالحرارة

وبأصوات فيها شيء من الحدة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الانفعال[1]، الذي تفشت مظاهره في المقاطع -جلّها.

وعلى الرغم من أن الحاء تتصف بأنها صوت حلقي مهموس رخو، إلا أنها شذت عن الأصوات الحلقية الأخرى بأن إخراجها يتطلب مهارة في التحكم بخلايا الأنسجة لمنعها من الاهتزاز والاضطراب لحظة خروجها، ليتشكل بذا صوت يشبه الحفيف[2]، مما جعلها أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها تعبيرا عن خلجات القلب ورعشاته، "ليتحول مثل هذا الصوت مع البحة الحائية في طبقاته العليا إلى ذوب من الأحاسيس وعصارة من عواطف الحب"[3]، مما يجعل طبيعة تكرار الحاء متمفصلة مع المشاعر التي عبرت عنها مضامين القصيدة.

ومن ناحية ثانية، فقد لوحظت عناية الشاعر الكبيرة في تناغم التوزيع الصوري للحروف البصرية[4] بشكل هندسي ضمن بناء القصيدة، لا سيما على المستوى الأفقي، وذلك نحو حرف الشين في: "مشى شرقا"، وفي "تشجى لوحشته"، وحرفا السين والشين في: "مر المسيح بموسيقى كنيسته على جراري فشع النور إذ مسحا" وما يرافق حرف السين المهموسة من انسيابية واستقرار[5]، بالتناسب مع الرقة واللطافة الذي يمثلهما صوت الشين[6].

وفي مجالٍ موسيقيٍّ موازٍ، انسجم الإيقاع الرقيق الذي بثه الحفيف في صوت "الفاء"، مع معنى الشق والانفراج بعد الشد[7]، الذي يمثله مخرجه، ليؤلفا صورة حسية تبدو فيها

[1] حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، 182.

[2] **م.س**، 181.

[3] **م.س**، 182.

[4] الحروف البصرية هي التي تدرك العين عمقها وبروزها وأبعادها وأشكالها الهندسية، كالألف والواو والياء والجيم والسين والشين والطاء والظاء والغين والفاء. ينظر في: **م.س**، 94.

[5] **م.س**، 111.

[6] **م.س**، 119.

[7] **م.س**، 132.

"كفر ابيل" قرية بارزة بمعنييها: الشعوري، والحسي الذي يبدو جغرافيا بارتفاعها عن منطقة غور الأردن، وقد بدا تفردها ذاك حين وصفها الشاعر بأنها: "نفور ظبى تفور" حياةً وخصوبة.

ولعل صوت "**القاف**"، من الأصوات التي عادة ما تصدر ضجيجا سمعيا نظرا لخصائصه الانفجارية التي يتمتع بها[1]، غرسه الشاعر في ذروة إحساسه بالحب والشغف، حين عبَّر عن شدة عشقه للمكان، بصورة بصرية، كثَّف دلالاتها وأبرزَ وقعها تتابع سلسلة من الانفجارات بعثها صوت القاف، مُدَعما بانفجارات أخرى للضاد والدال، يعلي صداه صفير الصاد، ويختزل انفعالاته جميعا في انطلاق صوت الحاء قافيةً، لينهي بذا سلسلة انفعالات القصيدة التي افتتحها السؤال: "ما الحب؟" وانتهت بأنه:

ما الأقحوان إذا هاشت غدائره فمسه عارض في ضحوة فصحا
ومدّ أحداقه نحو الضحى مقلا، يوما بأصدق من قلبي إذا صدحا

فالشعر هنا لم يعد خالقا لمعانٍ تأتَّت من تراصف الأصوات وتآزرها، وإنما صارت العلاقة نفعية متبادلة؛ إذ صارت العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات ومدى تكرارها في السياق الانفعالي الشعري.

4. دلالة تكرار الألوان

لقد حرص الشاعر على أن ينثر في المقطع الرابع مزيجا من الألوان، تواءم مع الجو الأسطوري الذي حفّ المقطع بكلّيته، فخط بذا قزحا تكوّن من لون الحب الذي يشع من البنفسج، مُتشحا ببياض النهار في الضحى، بزرقة تدنو من خضرة سهول حوران، مُوَشى بصفرة الأقحوان، ليرسم بذا إيقاعا حسيا مرئيا، علاوة على كونه مسموعا:

يا طفلةَ الغيمِ لو يدري البنفسجُ كم لبستِ شالاً بضوءِ العشقِ متّشحا
أصابني منك برقٌ سوفَ أحملُهُ معي إلى الحبرِ يا حورانُ ذات ضحى
برقٌ أضاءَ على السّرب الذي نفرت ظباؤه وعلى المهر الذي جمحا

[1] **م.س**، 144.

ما الأقحوان إذا هاشت غدائره فمسه عارض في ضحوة فصحا
ومدّ أحداقه نحو الضحى مقلا، يوما بأصدق من قلبي إذا صدحا

خامسا: دلالة التوازي

يعد التوازي من التقنيات التي تستند إليها اللغة الشعرية؛ فهي سمة إيقاعية قلما يخلو أي شعر جيد منها، لأنه مكون بنيوي أساسي فيه، لا سيما الحديث منه[1].

وكثيرا ما يتداخل التوازي مع التكرار، ذلك أن الأول منهما يقوم على تكرار أجزاء متساوية في الشعر، لأن الأسطر الشعرية لا تتوازى إلا من خلال التكرار الذي يقوي بنيتها الإيقاعية[2]، التي توصل النص إلى تحقيق أبعاده الدلالية، وهو ما لمسناه جليا في توظيف الشاعر هذا النمط في شتى أنحاء القصيدة.

ولعل تصدير القصيدة بهذا اللون الإيقاعي (التوازي) رفع من صخبها الصوتي المتناسب مع جوّها الانفعالي؛ من خلال تعالق التركيبين وتدوير الدلالات المتأتي من تكرار النمط في لا وعي المتلقي، بدا ذلك من خلال التوازي بنوعه التركيبي في قول الشاعر:

ما الحب، ما الحب، مرت راحة امرأة
على التراب
ومست راحة امرأة يد الخريف

وقد أدى التوازي التركيبي أيضا، المتمثل في التزام التقديم والتأخير في التركيبين المتوازيين، إلى رفع جرس الإيقاع وشد المتلقي لتفكيك الدلالة من خلال إعادة ترتيب الجملة ذهنيا في قول الشاعر:

[1] سامح الرواشدة، "التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة،" **مجلة أبحاث اليرموك**، جامعة اليرموك، مجلد 16، عدد 2 (1998): 9-10.

[2] موسى ربابعة، "ظاهرة التوازي في شعر الخنساء،" **مجلة دراسات العلوم الإنسانية**، الجامعة الأردنية، مجلد 22، عدد 5 (1995): 203.

وأوجز القمحَ خصري فهو من قصب وأتقن البوحَ صدري عندما شرحا

مما أكسب التركيب أبعادا تأثيرية وجمالية ودلالية، في آن معا.

خـاتمة

لقد استثارت قصيدة "كفر ابيل" للشاعر "حبيب الزيود" أن تستثير في الذات القارئة فضولا مستحثًّا، تزامن مع تنامي القراءات للنص الواحد حين أخذت بيد الوعي، وأسبغت عليه مدارك تطّرد ازديادا بالتزامن مع كل نظرة تأمل واستقصاء، وبذا تكون العناصر الإيقاعية المختلفة قد تضافرت معا للوصول إلى أقصى درجات التأثير، من خلال ما أسهمت به طبيعة تواجدها المنسجمة مع التنقل الانفعالي والدلالي بين أجزاء القصيدة ككل، مختزلة بذا طاقات اللغة، للوصول إلى لوحة ناطقة، وصورة محسوسة مرئية، نجحت في مخاطبة حواس المتلقي واستثارة خياله والتأثير به.

وقد أدى الإيقاع في قصيدة "كفر ابيل" دورا فاعلا في رفع وتيرة الجرس الموسيقي التأثيري ككل، إضافة إلى ما اتسم به من فاعلية في توجيه الدلالة وتعميقها، وذلك وفق ما يأتي:

- جاء المكون الصوتي والدلالي لعنوان القصيدة متناسبا مع مضامين القصيدة، متسقا مع مقاصدها.
- عزف الشاعر عن التشكيل النمطي للقصيدة، من حيث الالتزام بطول السطر الشعري على الرغم من انتظام أبياتها على البحر البسيط التام؛ لأن بؤرة الدلالة هي التي أعطت للوزن شكله الإيقاعي الخاص، سواء كان منتظما أم لا.
- راوح الشاعر بين استخدام التفعيلات الرئيسة والفرعية للبحر البسيط، غير أنه التزم التفعيلة: "فعلن" في أعاريض القصيدة وضروبها جميعا.
- تواءمت القافية ورويها وتغيرهما، مع التحول الشعوري بين الانفعال والاضطراب في الجمل الافتتاحية (اللازمة) من جهة، وبين الانفراج والاستقرار في المقاطع المنتظمة من جهة ثانية.

- شكَّل تكرار اللازمة القبلية بؤرةً دلاليةً فاعلة؛ نظرا لطبيعة وجودها المتغيرة قبل المقاطع أو بعدها أو خلالها.
- أدى التضافر بين الإيقاع والتّناص في المقطع الثاني إلى كشف دلالات توزعت خلال مقاطع القصيدة الأخرى.
- أسهم التكرار بمستوياته المختلفة في توجيه دلالات كثير من الكلمات أو التراكيب التي بدت متشابهة، وذلك من خلال تناسب دلالاتها مع مواضعها المختلفة، وتحول معانيها وفق مقتضى السياق الذي وردت خلاله.
- تحكمت العلاقة بين الصوت والمعنى في حضور الأصوات ومدى تكرارها في السياق الانفعالي الشعري والشعوري.
- أدى التوازي التركيبي دورا كبيرا في تكثيف الدلالة ورفع جرس إيقاعها بالتواؤم مع جو القصيدة الانفعالي، والتنقل الشعوري ضمن مقاطعها المختلفة.

ملحق: قصيدة "كفر ابيل" للشاعر حبيب الزيودي

(1)

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب،
ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الخريفِ،
خطّت فوقه قزحا
مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى
على الصّليبِ
بكى اليرغولُ حين مشى شرقاً بكى النّايُ
غامت غيمةٌ وبكت
كان الثّرى ناشفا في الغورِ حين بكت
جرى الغزال ينادي أمّه فرحا
من قريةٍ تحت هذا الوادِ جنب سما دنا لها اللهُ حدّ الغيم واتّضحا
و(كفر ابيل) على الوادي نفورُ ظبى تفورُ من رعشةِ الرّاعي الّذي سرحا
أنا ابنةُ الوادِ داخَ الكرمُ من عنبي وصبّني في أباريق الغوى قدحا
وأوجز القمحَ خصري فهو من قصبٍ وأتقن البوحَ صدري عندما شرحا
زوجي الخليليُّ أغواني بداليةٍ فعاث في جسدي الحرّاث وافتلحا
ربّى الدّوالي على عودي فما طرحت إلا إذا ضجّ فيّ العودُ أو طرحا
وكنتُ قبرةً تشجى لوحشته خدّاً من الجّمرِ للدّمعِ الّذي سفحا

(2)

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب،
ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الخريفِ،
فخطّت فوقه قزحا
أهلي مضاؤون بالنّارِ التي اشتعلت على الجبالِ، وبالكلبِ الذي نبحا
زوجي المؤابيّ حنّاني وأنّث لي بيتا وجهّز بئرا حوله، ورحى
ربّيتُ في عشّ صدري بلبلي كرزٍ مراوغينِ فلمّا ضمّني صدحا
وعتّق الأبيضان السّرّ فانكشفا كالأرنبين على الصّيّادِ وانفضحا
مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى
على الصّليبِ
بكى اليرغولُ حين مشى
زوجي المسيحيّ اسقاني وطهّرني بزيتِ زيتونةٍ في جرنه ِ طفحا
مرّ المسيحُ بموسيقى كنيسته على جراري فشعّ النّورُ إذ مسحا

(3)

شرقا بكى النّايُ
غامت غيمةٌ وبكت
كان الثّرى ناشفاً في الغورِ حين بكت
جرى الغزال ينادي امه فرحا
ومرّ إسكندر اليونان يخطبُني على حصانٍ يضج الصّخر إن ضبحا
وكبّلَ الشّمسَ فالدّنيا خليلتُهُ تدني له الرّيحَ، والأرضَ الّتي فتحا
أغوته عينان من عشبٍ فقامَرَ مع أبي على العشبِ أعواماً وما ربحا

(4)

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب، ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الخريفِ،
فخطّت فوقه قزحا
من قريةٍ تحت هذا الوادِ جنب سما دنا لها اللهُ حدّ الغيم واتّضحا
و "كفر ابيل" على الوادي نفورُ ظبى تفورُ من رعشةِ الرّاعي الّذي سرحا
يا طفلةَ الغيمِ لو يدري البنفسجُ كم لبستِ شالاً بضوءِ العشقِ متّشحا
أصابني منك برقٌ سوفَ أحملُهُ معي إلى الحبرِ يا حورانُ ذات ضحى
برقٌ أضاءَ على السّرب الذي نفرت ظباؤه وعلى المهر الذي جمحا
ما الأقحوان إذا هاشت غدائرُهُ فمسّهُ عارضٌ في ضحوةٍ فصحا
ومدّ أحداقَهُ نحو الضّحى مقلا يوما بأصدق من قلبي إذا صدحا

(5)

ما الحبّ، ما الحبّ، مرّت راحة امرأة
على التراب،
ومسّت راحةُ امرأةٍ يد الربيعِ،
فخطّت فوقه قزحا شرقاً بكى الّنايُ غامت غيمةٌ وبكت
كان الثّرى ناشفاً في الغورِ حين بكت
مشى المسيحُ على هذا الثّرى فبكى
على الهنودِ
جرى اليرغولُ
حين مشى بكى الغزال ينادي أمّه فرحا
الشاعر: حبيب الزيودي

المصادر والمراجع

إسماعيل، يوسف. **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري**. ط.4. دمشق: د.ن.، 2004.

الأنبا تكلاهيمانوت القبطي الأرثوذوكسي، **الكنيسة القبطية الأرثوذكسية**، مصر: موقع على الشابكة. https://st-takla.org/P-1_.html

أنيس، إبراهيم. **الأصوات اللغوية**. القاهرة: مكتبة الأنجلو، 2007.

بربارة، فؤاد. **الأسطورة اليونانية**. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2014.

بييرجيرو. **الأسلوبية**. ترجمة: منذر عياشي. بيروت: دار الإخاء، د. ت.

الجعافرة، جمعة. حمدان حمدان. "ظل السرو يسألني." مقال منشور في **صحيفة رأي اليوم**، بتاريخ 12/ 5/ 2017.

حسن، عباس. **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

الدروع، قاسم محمد، والقضاة، محمد. "قراءة نقدية في تجربة حبيب الزيودي الشعرية." **مجلة العلوم الإنسانية**، المجلد 5، العدد 2 (2008).

ربابعة، موسى. "ظاهرة التوازي في شعر الخنساء." **مجلة دراسات العلوم الإنسانية**، الجامعة الأردنية، المجلد 22، العدد 5 (1995).

الرواشدة، سامح. "التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة." **مجلة أبحاث اليرموك**، جامعة اليرموك، مجلد 16، العدد 2 (1998).

الزيودي، حبيب. **ديوان ناي الراعي**. عمان: وزارة الثقافة الأردنية، 2009.

السعدي، إبراهيم. "العنوان ودلالته في رواية: بوح الرجل القادم من الظلام." **مجلة عمان**، العدد 142، (2007).

سلوم، ثامر. "الانزياح الصوتي الشعري." **مجلة آفاق الثقافة والتراث**، العدد 13 (1996).

صالح، علي عزيز. **شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)**. د.م.: دار الكتب العلمية، 2011.

طيحة، ليلى بن زر. "تناسب الإيقاع الصوتي عند حازم القرطاجني: مقاربة تحليلية." **مجلة الآداب والعلوم الإنسانية** في جامعة باتنة- الجزائر، مجلد 12، عدد 2 (2019).

العبادي، أحمد عويدي. "رياح السموم الغربية." مقال منشور على **موقع خبرني**، بتاريخ 25/ 10/ 2009.

عبد جاسم، عباس. "الإيقاع النفسي في الشعر العربي." **مجلة الأقلام**، العدد 5 (1985).

عبيد، محمد صابر. **جماليات القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات**. ط2. إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

العبيدي، شيماء سالم محمود. **البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني**. رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2010.

علاونة، جهاد. "ما معنى كلمة كفر ودير؟." مقال منشور على موقع: الحوار المتمدن، بتاريخ: 19/ 6/ 2012.

الغرفي، حسن. **البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد**. ط1. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

غريب، روز. **تمهيد في النقد الأدبي**. ط1. بيروت: دار المكشوف، 1971.

فضل، صلاح. **إنتاج الدلالة الأدبية**، القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1987.

قطوس، بسام موسى. **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة، 2001.

الكتاب المقدس.

المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب**. ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1977.

"المملكة الأردنية المؤابية – الحدود وأهم المدن." مقال منشور على موقع: إرث الأردن، بتاريخ 2018/7/25م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم. **لسان العرب**، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1956.

موسى، خليل. "التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب." **مجلة الآداب العالمية**. (2010).

ميلر، سام. "قبر المسيح في كشمير: قبلة سياحية." مقال منشور في شبكة BBC NEWS، بتاريخ 28/ 3/ 2010.

يحياوي، راوية. **شعر أدونيس، البنية والدلالة**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2008.