أثر الصوت في المعنى في شعر محمد القيسي (دراسة دلالية)

د. هناء بنت علي حسين البواب
جامعة العلوم الإسلامية العالمية المملكة الأردنية الهاشمية
Jordan_first77@yahoo.com

2018-04-26 2018-07-20

ملخص الدراسة

وفقًا للمفاهيم الجديدة التي تبناها المعاصرون، أخذت التراكيب الشعرية على عاتقها دراسة الصوت دراسة لغوية لبيان أثر الصوت في المعنى، وما يحمل الصوت من أشكالمتعددة للدلالة على المعنى، فالحديث عن الصوت، يخرج الشعر من دائرة الواقع إلى دائرة الخيال،إذ تتفتح أمامه مدارك مختلفة توصله في النهاية إلى الوحدة العالقة بين الحقيقة والخيال.والشاعر الفلسطيني "محمد القيسي" أحد هؤلاء الذين نظروا إلى الشعر بمنظار آخر، فقد أمضتجربة شعرية مختلفة، فتفكير الشاعر ومعتقداته مختلفة، إذ إن كل لحظة من حياة "القيسي" تحملالاتجاهات والأشكال الخاصة، بوصفه إنسانًا احتُلَّت أرضه،لذلك نرى رؤية القيسي للشعر تنطلق من وجهة نظر مختلفة تمامًا، فيتحدث عن الاغتراب، والمنفى، وضياع الوطن، وفقدان الأصدقاء، واقتلاع الشجر والحجر، وكل ذلك بصوت وشكل مخالف عن الشكل المتعارف عليه، وعلى ما سبق، حاولت الدراسة الكشف عن رؤية القيسي للصوت من خلال أعماله الشعرية، فلأعماله نصيبمنتلكالدراساتالنقدية الكثيرة، وعلىالرغممنذلكالكمّمنالدراساتالتيتناولتأعماله إلاأنها كانتتدورفيفلكالنقد،ولميعثرالباحثعلىأيةدراسةصوتيةأودلاليةلأعمالالشاعر.

منهناكانلاختيارالباحثلهذاالموضوع، معتمدة في دراستي على (الأعمال الشعرية-محمد القيسي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط2 - 1999، بالإضافة إلى كتاب المغنّي الجوال- دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية- تحرير وتقديم محمد العامري-ط1- 2011).

Abstract

Based on the new concepts adopted by the contemporaries, poetic compositions took upon itself the study of sound and linguistics to display sound's impact on meaning, and what carries sound in various forms to indicate meaning. When speaking of sound, poetry breaks away from the realm of reality and enters the realm of imagination, as it opens up different perceptions in the end to the unity between reality and imagination.

The Palestinian poet, Mohammad Al-Qaisi, is one who looked at poetry through a different scope. He had a unique poetic experience, so his thoughts and beliefs are unique. Every moment of Al-Qaisi's life carries its own trends and forms, the depiction of a man whose land is occupied. Therefore we see that Al-Qaisi's poetic vision takes off from a completely different point of view. He speaks of alienation, exile, the loss of homeland and friends and the uprooting of trees and stones, all in a sound and form that broke the rules of what was already known and familiar.

The study attempts to display Al-Qaisi's vision for sound through his poetic works. His works are a portion of many critical studies, but despite the large quantity of studies

which discuss his works, they revolve around a circuit of criticism. The researcher did not find any phonetic or semantic study of his works.

This is where this subject was chosen. During the study, the researcher depended on the Poetic Works of Mohammad Al-Qaisi (Version 2, 1999) by the Arab Institute for Research and Publishing, in addition to the book Al-Mughani Al-Juwal ("The Wandering Singer") (Version 1, 2011) – a study of Mohammad Al-Qaisi's poetic experience with an editorial and presentation by Mohammad Al-Ameri.

العالم الشعري عند الشاعر الفلسطيني محمد القيسي[1]:

إنَّ الدارس لشعر محمد القيسي يدرك أن شعره لا يفتح أبوابه بسهولة للقارئ والدارس معاً. فالمغامرة الشكلية التجريبية، وبخاصة في المراحل المتأخرة من شعره، يمكن أن تصدّ الدارس الذي يطلب الراحة، والقارئ الذي ينشد متعة جمالية غير مؤجلة؛ لأنه يلتقط التفاصيل من مشاهد الحياة اليومية بخبرة مصور فوتوغرافي لا يطلب غير تجميد المشهد ولحظته أملاً في مراجعته واستنطاقه في وقت تالٍ، ثم يخرج منها إلى الذهني المجرد مستدعياً ذخيرته الثقافية الخالصة، إنه يوظف القيم والأشكال البصرية على الصفحة حتى تتداخل سيمياء الفنون التشكيلية وسيمياء الفن الشعري. يفجع أصوليي الواقعية الاشتراكية بشكلانية منغلقة، مثلما يفجع أصوليي الشكلانية النضومية بواقعيّة توشك أن تكون مبتذلة. وبذلك كله يستعصي على التصنيف، ويتماهى تجواله في المدن مع تجواله في الأشكال المتنافرة. ولعل هذا ما أراده، "لقد جاء محمد القيسي إلى عالم الكتابة من لحظة ألم، ومن معاناة لا لتعبرعن الذات فقط،وإنما لتعبرعن تداخل ذوات تعيشنفس الألم، الشيء الذي تؤشر عنه وضعية الإنسانالفلسطيني، وخاصة هؤلاء الذين ظلّوا مرتبطين بقضية الأرض والوطن الأم"[2].فقد ترك القيسي نتاجًاغزيرًا من الأعمال الشعرية، وكان هذا النتاج ملاذه الوحيد في التعبيرعما كان يشعر به في هذه الحياة، فالانكسارات المتتالية، والألم العميق، لم يكن له دواء غيرالشعر، وكأن الشاعر يسلم زمام أموره لقصائده، وكانت القصيدة بمنابة العزاء له، وقد وضح ذلك بقوله: "بعد صدور كلمجموعة شعرية جديدة لي، أحس أني قلت كل شيء، ولكني لا ألبث أن أواجه بجرنومة الشعرأسئلتي مدركًا أن قصيدتي الأخيرة هي قبري الذي سيكون صاخابا وبسيطًا".[3]

وكان لحركة الشعرالحردوركبيرفي بدايات محمد القيسي الشعرية، حيث اعتمد القيسي علىأن يزاوج بين الشكلين في قصائدهالشعر الحروالتفعيلة، ويمزج البحورالشعرية بالتفاعيل، ويزاوج بين القوافي الموحدة والمتنوعة،

(1) ولد في كفر عانة (فلسطين) عام 1945، عمل في حقل الصحافة والمقاومة، عضو جمعية الشعر. مؤلفاته: راية في الريح- شعر- دمشق 1969. حماسية الموت والحياة- شعر- بيروت 1971. رياح عز الدين القسام- مسرحية شعرية- بغداد 1974. الحداد يليق بحيفا- بيروت 1975. إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها- شعر- بيروت 1979. اشتعالات عبد الله وأيامه- شعر- بيروت 1981. كم يلزم من موت لنكون معاً- شعر- بيروت 1982. أغاني المعمورة- شعر- عام 1982. أرخبيل المسرات الميتة- شعر- عمان 1982.

(2) (الموقد واللهب – حياتي في قصيدة، محمد القيسي- 1994عمان -الأردن: منشورات وزارة الثقافة، ص 257).

(3) الموقد واللهب،محمد القيسي ص 43.

فيسمح للشاعرأن يستخدم الألفا الدارجة والعامية أحيانًا، ويسافر في قصيدته مستخدمًا التضمين، والوقفات،والفراغات، والنقط، وهو ما لم يكن مسموحًابه في الشعر العمودي[1].

"ولقد تأثر القيسي بالشعراء الذين سبقوه،فيرى بعضهمأنَّ القيسي تشّبع في بداياته بالمعجم الشعري لعبد الصبور وحجازي،)[2].ويظهرذلك بفروسية كلمته، وتجسيد مفرداته، وموسيقى أبحره الراقصة، وقد أسهم الشعر العالمي بدوره في تكوين النسيج الثقافي لتجربة القيسي، ولعل الشاعر العالمي الإسباني (فردريكو غارنيا لوركا) من أكثر الشعراء الذين أفاد منهم القيسي في تجربته الشعرية فهو أحد آبائه الشعريين، ومنذ عام 1464هـ، وهو مفتون بفضاء الموت في أعماله الشعرية"[3].ويؤكد هذا الأمرالأعمال الشعرية للشاعر محمد القيسي، إذ إنه يذكراسمه غيرمرة في قصائده.

" ليس لوركا هنا ليقطف الإيقاع
ويغني من جديد حيرة المحبوب
ليس من يمدح هؤلاء
ويكتب اسمهم على قماشة من دم وقوت
ليس لوركا هنا "[4].

يختلف الشاعر محمد القيسي في صياغة شعره عن زملائه من شعراء الحداثة العربية، الذين مارسوا هذا النوع الخاص من الكتابة، سواء على مستوى "العنوان" أم على مستوى الفعل الكتابي في المتن. ولفرط الحس الصوتي الذي لمسناه في المتن الكتابي يمكن في مستوى تأويلي آخر وضع النمط الشعري لديه ضمن الحس الشعوري للصوت الذي تميّز به الشاعر.

دلالة الصوت:

لايزال الباحثون يتوارثون الخلاف العميق حول الربط بين الأصوات ومدلولاتها؛ فمنهم من ينتصر لهذا النوع من الربط ويتعصب له، وآخرون ينكرونه، وقد شطر هذا الخلاف المفكرين من الفلاسفة اليونان إلى شطرين، فمال ببرو ديكوس وسفسطائيو القرن الخامس قبل الميلاد إلى وجود علاقة طبيعية بين اللفظ ومدلوله[5].في حين عارضت طائفة أخرى تزعمها أرسطو ووجود مثل هذه العلاقة، ورأت أن هذه الصلة بين اللفظ ومدلوله هي مجرد صلة اصطلاحية تواضع عليها الناس[6]،

وقد مال ديمقريطس إلى هذا الرأي وأكد أن دلالة الألفاظ دلالة مكتسبة، واستدل على ذلك بإمكانية إطلاق أسماء جديدة عل

(1) البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر،الحنفي، معاذ محمد، رسالة ماجستير، غزة، الجامعة الإسلامية، ص 32..

(2) ابراهيم خليل، الشاعر والنص، ص 34..

(3) تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر، أحمد عبد العزيز،مجلة فصول، 1983،مج3، ع4، ص.73

(4) الأعمال الشعرية،ج/3 313.

(5) علماللغة ـ مقدمةللقارئالعربي،محمودالسعران ـ دارالفكرالعربي ـ ط٢ ـ القاهرة ـ ٧٩٩١ ص٥٩٢.

(6) دلالةالألفاظ،إبراهيمأنيس ـ مكتبةالأنجلوالمصرية ـ ط٥ ـ ٤٨٩١ ص٣٦.

ى المسميات دون أن تتغير مضمون تلك المسميات بتغيير الأسماء[1]. ولم يستطع الفلاسفة اليونان حسم هذه القضية؛ بل و صلت ثناياها إلى علمائنا العرب الذين لم يألوا جهدا
في دراستها والبحث فيها. وقد برز الخليل بن أحمد كأول متحدث في هذه القضية، محاولا
إثبات العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله حيث اعتقد " أنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا،
فقالوا: صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا
فقالوا صرصر "[2]. فالخليل يبرهن من خلال مقولته هذه على أن صوت الكلمة يحاكي معناها، فصوت الجندب فيه استطالة ومد تناسبه كلمة " صر " دون تقطيع، وصوت البازي فيه تقطيع لذلك تناسبه كلمة "صرصر " التي نلمس التقطيع فيها، وقد ذهب سيبويه إلى ما ذهب إليه أستاذه الخليل حيث "أشار إلى وجود مناسبة طبيعية ليس بين اللفظ ومدلوله فحسب؛ وإنما بين الصيغة ودلالتها، حيث أكد أن صيغة فعلان تدل
على الزعزعة والاضطراب والتحرك، ورأى أنهم "
قد جاءوا بالفعلان في أشياء تقاربت وذلك: الطوفان والدوران والجولان، شبهوا هذا حيث كان تقلبا وتصرفا
بالغليان والغثيان، لأن الغليان أيضا تقلب ما في القدر وتصرفه "[3]،
وهذا يعني أن سيبويه جعل في مبنى الكلمة دلالة على المعنى، فمهما اختلفت الحروف في كلمة على وزن فعلان تبقى الكلمة تدور في فلك الاضطراب والحركة والزعزعة،
وقد أعجب ابن دريد بالعلاقة الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها، حيث ألّف كتابه الاشتقاق الذي يقوم على تلك العلاقة، فرأى أن اسم قبيلة هذيل مأخوذ من الهذل وهو الاضطراب)[4]. وقد تبع ابن فارس من سبقه بهذه الفكرة، ووضع معجمه مقاييس اللغة ،فقد بذل فيه
مجهودا كبيرا لاستنباط الصلة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله، وساق أمثلة كثيرة لتأييد مذهبه، فرد أصل باب القاف والطاء وما "
يماثلهما إلى معنى القطع، فيرى أن
القاف والطاء والعين أصل صحيح واحد يدل على صرم وإبانة "[5]. وإذا ثلثتهما الفاء فإنها تدل على أخذ الثمرة من الشجرة، و إذا ثلثتهما اللام فإنها تدل على قطع الشيء، وكذلك الأمر إذا ثلثتهما الميم "[6].

دلالة الصوائت[7]. في شعر محمد القيسي:

(1) كتاب المورد ــ دراسات في اللغة ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ وزارة الثقافة والإعلام ــ ط١ ــ بغداد ١٩٨٦ م ص ٤٦.
(2) الخصائص، عثمان بن جني ــ تحقيق محمد علي النجار ــ دار الهدى للطباعة والنشر ــ ط٢ ــ بيروت ٢/٢٥١.
(3) الكتاب، سيبويه ــ تحقيق عبد السلام محمد هارون ــ مكتبة الخانجي ــ ط٢ ــ القاهرة ــ ١٩٨٢م ٤ / ٤١.
(4) الاشتقاق، ابن دريد ــ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ــ مؤسسة الخانجي ــ مصر ــ ١٩٥٨م ص ٦٧١..
(5) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس ــ تحقيق عبد السلام هارون ــ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - ٥ / ١٠١.
(6) معجم مقاييس اللغة: ٥ / ٣٠١.
(7) الصوائت أو الحركات، هي تلك الأصوات التي يندفع الهواء عند النطق بها "من الرئتين مارا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة، أو تحتبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة. فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق والفم وخلو مجراه من حوائل وموانع". ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص26. وكذلك الصوائت

يستطيع الدارس لشعر القيسي أن يلمس السيطرة الواضحة للنزعة الوطنيةعليه، وليس غريباً على رجل خاض تجربة الغربة أن تسيطر عليه هذه النزعة، لا سيما أنه ولد وعاش باحثاً عن الحرية، حرية شعب بأسره، أمضى سنوات طويلة في مقارعة المحتل، يصارع من أجل الحرية والبقاء، وقد استطاع الشاعر أن يستثمر نتاج هذهالعقود ليكون لسانًا صادقًا ومعبرًا عن حال أمته وشعبه، وإذا كانت النزعة الوطنية قد خيمت بظلالها على شعره؛ فلا عجبأن تلعب الصوائت دورًا بارزًا في إضفاء دلالة الحزن والأسى على شعره، ويستطيع الباحثالقول: إن الصوائت قد برزت بروزًا واضحا في أغلب مجموعاته الشعرية، وإن الشاعر قداعتمد عليها اعتمادًا كثيرًا وبرزت واضحة في قوافي أسطره الشعرية، وذلك لأن امتداد الصوائت عامل أساسي في اتساع دلالاتها المتنوعة، الأمر الذي هيأ للشاعر فرصة استطاع منخلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة، وللوقوف على دلالات الصوائت في شعر القيسي نبدأ بنص: (**في المنفى)** منها [1].

فصحبتنا بفجر العمر ما زالت تؤانسنا
وما زالت بهذي البيد في المنفى ترافقنا
ونحن بهذه الغربة
تعشّش في زوايانا عناكب هذه الغربة
تمدّ خيوطها السوداء في آفاقنا الغبراء أحزانا
تهدهد جفننا الأحلام تنقلنا على جنح من الذكرى
إلى عهد مضى حيث السكون يثير نجوانا

تتجلى في هذه القطعة الشعرية نزعة الشوق والحنين، خاصة وأنها إحدى الرسائل المبعوثة من داخل المنفى من جهة، وأنها مرسلة إلى أرضه من جهة ثانية، تلك الأرض التي ارتبط بها جنيناً، وعاش في رحابها طفلاً صغيراً، إلى أن أجبرته الظروف وحالت بينه وبينها بغربته زمناً طويلاً حتى غدت رؤيتها أملاً كبيراً في حياته، إن طول البعاد وعمق شوق الشاعر إلى أرضه وحنينه إليها لكلها معان كبيرة لم يكن ليعبر عنها صوت آخر سوى الصوائت، تلك الأصوات التي ينسجم كمها الصوتي وامتدادها مع الكم الهائل من الشوق والحنين اللذين يسيطران على عاطفة الشاعر،
لذلك لم يكن غريباً أن يكرر الشاعر الصوائت ست عشرة مرة في سبعة أسطر شعرية لتعبر عن مدى اللهفة لرؤية وطنه.

بخلاف الصوامت هي أصوات أُخلِي سبيل الهواء أثناء النطق بها، الأمر الذي جعلها تتميز بمجموعة من الخصائص من بينها: (أ) الوضوح التام بحيث لا تخفى عند النطق، وتسمع بكامل صفاتها؛ (ب) تشيع في اللغات، كما أن أي انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطريقة المألوفة بين أهل هذه اللغة؛ (ج) مجهورة دائماوهي ستة في العربية، ثلاثة طويلة سماها القدامى "حروف المد" (الألف؛ الواو؛ الياء)، وثلاثة قصيرة (الفتحة؛ الضمة؛ الكسرة).ينظر:في الأصوات اللغوية، غالب فاضل المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد، دط، 1984، ص3-4..

(1) الأعمال الكاملة 2/ 355.

وإذا كان الحنين قد امتلك عاطفة الشاعر في هذه القصيدة؛ فإن ذلك لا يعني أن الضعف والوهن قد سيطر عليه، بل إنه يستمد قوته وصلابته في مواجهة المحتل، وصموده في الغربة من خلال ذلك الشوق.

ويتضح هذا المعنى في قوله من قصيدة: (**الطريق إلى الوالدة**)

لا سمك رائحة الحزن والياسمين

ورائحة الأمم البائدة

فهل أتوقف حينا، وألغي الفراقا

وأعقد مع صمتك الكارثيّ اتّفاقا

ونهوي على شرفات البكاء قليلا

ونجمع أيامنا الشارده؟

لا سمك رائحة الموت أيتها المرأة المارده

فماذا عن الطقس، والحالة البارده !

في هذه القطعة الشعرية يمتزج شعور الشاعر بالشوق والحنين إلى أمه مع شعوره بالتحدي والصمود، وإذا كان الشاعر قد وفق في توظيف الصوائت لطولها في التعبير عن مدى اشتياقه وحنينه إلى أمه، فإنه عاد ليوظف تلك الأصوات في الدلالة على مدى صموده وتحديه للظروف القاسية التي يعيشها في الغربة، فيرفع صوته مدوياً بالاستفهام هل؟، ولما كانت الصوائت تمتاز بالوضوح التام عند النطق بها، وتسمع بكامل صفاتها) [1] فقد استطاع الشاعر أن يوظف هذه الخاصية ليعبر بها عن صموده وتحديه، حيث لا يوجد في الأصوات العربية ما هو أوضح سماعا من الصوائت، وهذا ما يعلل به الباحث سبب تكرار الشاعر للصوائت، بل إن الشاعر قد عمد إلى اختيار قافيته في هذه القصيدة تمرد وفقا بالصوائت، حتى يظل صوته واضحاً مؤدياً للغرض الذي ينشده.

وإذا كانت الصوائت قد ساهمت في إيصال مكنونات الشاعر في هذه القصيدة، وأشبعت رغبته في إفراغ أحاسيسه؛ فإن الشاعر قد أضفى عليها مزيداً من التعبير والدلالة، وذلك حين جعلها في قافية قصيدته متبوعة بصامت مقيد للوقف، الأمر الذي يلزم القارئ بإطالة المد في تلك الأصوات لتجنب صعوبة النطق عند التقاء الساكنين، فالصائت بطبيعته طويل ممدود والصامت بعده مسكن، وهذا يؤدي إلى صعوبة النطق، ولتجنب هذه الصعوبة يمكن إطالة الصائت وبالتالي يسهم ذلك في إشباع رغبة الشاعر، والوصول بها إلى دلالات أعمق وأكمل.

وفي قصيدة: **أمشي ويصحبني قاتلي**: [2]

فيها توظيف الصوائت للدلالة عن مدى التشوق والرغبة والانتظار للحياة الجديدة، حيث يقول:

(1) أصوات اللغة العربية ص ٨١٢، ٩١٢..

(2) الأعمال الكاملة 31/2.

الريح لا تبدي ولا تخفي
ما ذا تركت لنا من الصيف
ماذا تركت لنا من العنب
عدنا وما عدنا من التعب
ماذا تركت لنا من الشجر
ها إننا أثرٌ على أثر
تموز غاب وآب منتظر
ماذا لدى أيلول من خبرِ؟

في هذه القطعة الصغيرة، تبرز معاني التشوق والرغبة والانتظار، ويعبر عنها الشاعر بتوظيف الصوائت بصورة لافتة للنظر، حيث يكرر ها سبع عشر ة مرة في عدة أبيات. ولعل فترة الانتظار، تترك الشاعر متوترا مضطربا مما يجعله يشعر بتلك الفترة زمنا طويلا، لذلك جاءت الصوائت طويلة النفس لتعبر عن مدى طول فترة التوتر التي قضاها الشاعر في الانتظار، ويتضح ذلك من خلال البيت الأول والذي يقول فيه:

الريح لا تبدي ولا تخفي
ما ذا تركت لنا من الصيف

تتكرر الصوائت لتنسجم مع صفة طول النفس فيها مع طول فترة الانتظار التي مر بها الشاعر، ولتعبر عن مدى التشوق الذي سيطر عليه، والحنين الذي أرهق نفسه، ثم يستمر الشاعر في التعبير عن طول فترة الانتظار، ويتمثل ذلك في طول الفترة التي عاشها، إلى أن يقول:

لا أعود لأبقى، وأبقى
ولا أتقي تهمة من هنا وهناك
طعنة أو
شراكا...
ولعل كلمة لأبقى

وحدها تحمل في أصواتها معاني التوتر والقلق اللذين يكتنفان الشاعر، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يأت بكلمة أخرى تحمل نفس المعنى، مثلاً: لأمكث، لأحيا، مع العلم أنهما لا تختلان بموسيقى القصيدة وربما كان ذلك لأن كلمة أبقى تشتمل على صائتين ينسجمان مع طول فترة الانتظار، ويعبران عن الفترة التي أرهقت الشاعر وأعيته في الانتظار، وإذا كان الشاعر قد أجاد في توظيف الصوائت للدلالة عن الحنين والشوق، فإن ذلك التوظيف لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى معان أخرى سيطرت على عاطفة الشاعر فالموت حقيقة لا شك فيها، ولا يست

طبيعأحدأنيهربمنها،حقيقةتمثللبشرنهايةلامفرمنها،ورغمأنالناسجميعاًمتيقنونمنهذهالحقيقةفإنهميجزعون منها،وينفرونمن ذكرها.

ومن ذلك ما يذكره في قصيدته: (**مرثية الشجرة**) [1].

تكبرين وأهرمُ، إني لأعلمُ، ما يعتريني
كطفلٍ تعدّى الثلاثينَ، والأربعينَ
وحلّ عليه حنيني
أنا المبتلى بسوايَ، وتشييع لوزي وتيني....
على أنّ يوما سأعطيكِ برقوقهُ كاملا، فأعينوا
مريضكم حتى انبلاج الهلال...

تتكرر الصوائت في هذه القطعة الشعرية بشكل واضح،

ولكن الشيء اللافت للنظر فيها هو قافية هذه الأسطر، حيث عمد الشاعر إلى إنهاء كل سطر منها بصائت ضيق، متبوع بصامت ساكن، فتارة صوت الياء الصائتة وتارة صوت الواو الصائتة،

ومن المعلوم أن هذين الصوتين من الصوائت الضيقة الطويلة،

ولأن الألف الصائتة أوسع وأخف منهما فقد تجنبها الشاعر في قافية أسطره الشعرية.

ويقول في قصيدته (**صحيح الحياة**): [2].

أهيّءُ يومي
وأنسج ثوب الرصيف لموتي الذي ما اكتمل
فقد يكشف الوجه خيط الأكاذيب،
يكشف هذا الحجل
فلا أدع هذا الموت يمشي معي
إلى قُبلةٍ فوقَ رأس الجبل
ولا يذهب الوقتُ بين رياح الوعودِ
وبين حديث الهزل...

فالإنسان يهيئ يومه لشيء جميل في العادة، ولكن عند القيسي الأمر مختلف تماما،فبهذا الموت الذي لم يكتمل، تتجلى الأمورأمام الشاعر، فيتخلص من أوهامه، والوعود التي تملأ تفكيره، ويتخلص من ذكرياته،فالشاعر قرر أن يكسر قاعدة أن الذكرياتتنعش الإنسان وتمده بالحياة، ويظهر ذلك من خلال تلك الصوائت التي ترتكز على بعضها البعض للتعبير عن معاناته اليومية التي ما فتيء أن يتخلص منها بموته.

(1) الأعمال الكاملة341.
(2) الأعمال 317/2.

ولننظر إلى قصيدة أخرى بعنوان (**العروس**): [1].

إن قراءة العنوان بوصفه يحمل طاقة فكرية هائلة، بوصفه بنية دلالية تمتلك سياقا، ربما يسمح لنا بأن نفسرالعنوان من خلال النص، ثم نفسر النص من خلال العنوان،فالقصيدة من قصائد الموت تحمل دلالات متضاربة، إذ عنوان القصيدة (العروس) بما تحمل من صوائت متتالية، فكيف لمفردة العروس أن تحمل معنى للموت، والمتعارف عليه أن هذه المفردة تدل على الفرح، والسرور والصفاء والنقاء، لكن كل هذه الدلالات تبددت عندما اقتحمنا النص، ووجدنا أن هذه العروس ليست سوى مدينة فلسطينية، فهي مدينة معذبة منكسرة، مجبولة تربتها بدم أبنائها الشهداء، ولكن مازال هناك رجاليولدون للدفاع عنها، وتحريرها بالرغم مما حلّ بها ولن يتواتى ذلك للشاعر همسًا، فإن لم يبح بتلك الأوجاع بتلك الصوائت التي تنفجر معبرة عن الألم لن يوصل لنا ما تشعره تلك العروس من ظلم واضطهاد.. فيقول في قصيدة **العروس**: [2].

من الرماد يولد الرجال يا عمواس

من السقائف المهدّمة

ترابك المجبول بالدماء ما يزال مزهرا

يظلّ يحمل الشذى

عبيرهم يظلّ عالقًا على بقية الجدران يا حبيبتي والمصطبة

عمواس يا معذّبة

أتعلمين يا عروس

أتعلمين عن طيورنا المغرّبة

تجيء مثل الريح والرعود والمطر

تشيل في منقارها لجرحك الدواء

ومعتكرارذكرالموتوالاحتضار

والمنونالتيتضيقلهاالنفوس،يكررالشاعرنفسالقافيةبترددبينالياءوالواوالصائتتين،وكأنالشاعرقدخصذكرالمو تتبتلك الأصواتالطويلةالضيقة،حيثيقولفيقصيدة**وحدي ألهو**: [3]

ووحديَ ألهو

وَوَحدي أخاطبني

أمازلت تغْفُو؟

وأفركُ عيني،

(1) الأعمال الكاملة 234/1.
(2) الأعمال الكاملة، /1 ص 72.
(3) الأعمال الكاملة 440/2.

أخرجني من نُعاسي،
وأموت قليلا من الموتِ
حتى
لأصحو.

تتردد الصوائت في هذه القطعة، وكما تبين من قبل، فقد احتل صوت الياء الساكنة المساحة الأكبر من الصوائت، وتلا مصوت الواو الصائتة، بمعنى أن الصوائت الضيقة قد تكررت أكثر من ضعفي الصائت المتسع، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن توظيف الصوائت الضيقة جاء للتعبير عن حالة الضيق التي تكتنف الشاعر حين يتحدث عن الموت، وأرى أن الشاعر قد اختار تلك الأصوات الضيقة لكل ما يتعلق بالموت أو أدواته أو مستلزماته.

ويلجأ الخطاب الشعري عند القيسي إلى استخدام الكثير من الأدوات الفنية للوصول إلى أهدافه المنشودة؛ ليصبح في عين المتلقي صورة بهية تسيطر على كل أحاسيسه ومشاعره وعواطفه، وتحقق فيالوقت نفسه راحة للأديب، تمكنه من اختراق الحاجز بينه وبين القارئ، وشعوره بالرضا لحصولهعلى إعجاب المتلقي وقبوله. ولم يكن ذلك إلا من تنوع الصوت في شعره ليعطي نفسه والمتلقي نفسا طويلا تعبيريا في قراءته للنص. غير أن هذه العناصر في اللغة الشعرية تتميز عن اللغة العادية في النوع والدرجة، وهذا ما يتميز به القيسي في نصوصه، والصور عنده تختلف من حيث الأهمية والموقع الذي تحتله من نص شعري إلى آخر. ذلك أن الصوت الواحد يحتفظ بدورها الجمالي البارز في كل النصوص الفنية، واشتملت أشعار القيسي على معجم خاص للأصوات؛ لأنه تأثر بالأحداث من حوله، فالواقع القلسطيني يحفل بأحداث جسام، تركت أثرها في كل شيء من حولها فأثرت في القاموس اللغوي، وأدخلت مصطلحات جديدة تداولها النقاد والدارسون وهم يقاربون القصيدة لدى القيسي.

لذلك فهو يقول في قصيدة: **بحثت بأدمعي عنكم**: [1].

وناشدت الرياح السود عن أحوالكم خبرا
صدى ذكراكم ينداح في غور الجوانح
كاحتراق مشاعل الذكرى
ولا من بارق منكم
يمنّيني وينعش قلبي المحرور بالأفياء
ترى ما زلتم أحياء؟

في هذه القطعة الشعرية، علاوة على ذكر الشاعر للموت؛ فإنه ذكر أموراً أخرى تتعلق فيه كالاحتراق والرياح السوداء والذكرى، وهذا ما جعله يكثر من استخدام الصوائت الضيقة، خاصة في قافية الأسطر الشعرية، وإذا كان هناك حضور للألف الصائتة؛ فإنه في حشو الأسطر الشعرية وليس في قافيتها،

(1) الأعمال الكاملة ج47/1.

باستثناء كلمة (أحياء) الأخيرة. ويستمر الشاعر في توظيف الصوائت لتعبر عن مكنوناته ومشاعره الدفينة، ويجد فيها ملاذاً صادقاً لاستخراج آهاته الحزينة النابعة من قلب مليء بالمآسي والأحزان، حيث يقول في قصيدة: **عابر الليل**[1].

إنني أحمل آلامي وأمضي
عبر آلاف الدروب الشائكه
ليس ينثيني ابتعاد
عنك يا ذات العيون المالكة
فأمديني بشوق لا يموت
إنّه حبّي باق في قرار الأرض يا عمواس.

تتردد الصوائت في هذه القطعة الشعرية، ونلاحظ أن صوت الألف الصائتة الأكثر اتساعا، قد انتشر ثلاثة أضعاف الصائتين الضيقين، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مساحة الحزن والألم الواسعة التي شغلت حيزا كبيرا من قلب الشاعر، والتي تتناسب وسعة مخرج الألف الصائتة أسهل الأصوات نطقا، وأقربها إلى الجوف، حيث تخرج من الرئتين بمساعدة الزفير دون جهد كبير، وهذا ما يعلل تنهد المريض بكلمة آه في حالات الشدة، ومرة ثانية يلجأ الشاعر إلى الصوائت عامة، وإلى الألف خاصة ليعبر عن آهاته الحزينة.

ويقول في قصيدته: **البدايات**: [2].

آن بكّرتُ بالدمع قبل ثلاثين عامًا
وأيقظني من سباتي نهار
وغشاني ضوءٌ
وشفّ الفضاء أمامي
ماعدت أطيق حياة
اعتراني ارتجافٌ

وحمّـــى ونـــارُ، فعلاوة على الصوائت المتكررة في هذه القطعة، إلا أنها ما يستوقفنا فيها كلمة (أطيق)، والتي كان بإمكان الشاعر أن يستبدلها بكلمة أحتمل، إلا أن الصوائت في كلمة أطيق تحمل الدلالة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، فهذا الصوت قد وقع في تلك الكلمة بين صوتين مستعليين من أقوى أصوات اللغة العربية وهما الطاء والقاف، ويدل ذلك على ق

(1) الأعمال الكاملة 137/2.
(2) الأعمال الكاملة 352/2.

وة الشاعر في التحمل إلا أنه رغم تلك القوة لم يحتمل مرارة الغربة، ونلاحظ أيضا أن صوت الياء الصائتة هو الصوت المسيطر بصورة واضحة في حديث الشاعر عن غربته حيث يقول في قصيدة: **ما تبقى لي**[1].

ولمْ يبقَ لي ما أحارب من أجلِهِ
غير بيت الحياة وغير هواي
ورواةٍ عديدين يجلون لي أمسياتي
ألوذ به إذ أغنّي
أمام خيام غُزاتي
ولم يبقَ منّي
سوى ما أنا في سبيلي إلى قتله
باكرا في الغداة.

في هذه القطعة الشعرية يتكرر صوت الياء الصائتة، في حين لم يتكرر صوت الألف الصائتة إلا نادرا، وقد غاب عن هذه القطعة صوت الواو الصائتة، ومن الملاحظ أن الياء الصائتة قد تكررت سبع مرات كياء المتكلم في الكلمات: أمسياتي، أغنّي، غُزاتي، منّي... وإذا كان الأمر كذلك، فإني أرى أن لتكرار ياء الملكية دلالة على ما يجول في ذات الشاعر وفي نفسه، وقد أعلن ذلك صراحة حين تحدث عن الغربة، فالغربة التي تملأ أحاسيس الشاعر وخلجاته الداخلية هي مصدر قلقه وانفعاله الذي عبر عنه بالياء الصائتة التي تكررت كثيرًا، ولا أجد غرابة في ذلك، خاصة وأن صوت الياء يدل على الانفعال المؤثر في البواطن.

ولا يزال الشاعر يستوحي من الصوائت دلالات تكشف عن مكنوناته الداخلية، وتشبع على رغبته في التعبير عما يجول في ذاته من معان متعددة، وفي هذا الإطار يعاود الشاعر إليها للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها ويتألم منها حيث يقول في قصيدة: **ممنون**[2].

لم أمتء من حَرْبة أو غربة حتى أراكْ
لم تُشيّعني إلى الشمس يداكْ
ولذا ظل نهاري يابسا دون حراكْ
جُبتُ هذا الفلك حتى ماتوا
وجافاني الملاكْ.

(1) الأعمال الكاملة ج344/2.
(2) الأعمال الكاملة 115/2.

في هذه القطعة يكرر الشاعر الصوائت بتكرار صوت الألف الصائتة الذي احتل مساحة أكبر من غيره، إلا أن الشاعر قد لون أسطرها الشعرية بصوتي الواو والياء الصائتين، بل فصل بين قوافي خمسة أسطر شعرية تنتهي بالألف الصائتة بقافية تنتهي بالواو الصائتة في كلمة ماتوا وربّما يرجع سبب مزج الشاعر لهذه الصوائت إلى حالة الضياع التي يعيشها الشاعر وما ينتج عنها من الشعور بالاضطراب وعدم الاستقرار ومرات عديدة نرى ذلك في قصائده لينسجم شعور الشاعر بالضياع مع شعوره بالوحدة الناتجة عن ذلك الضياع فيلجأ إلى الصوائت، تلك الأصوات صاحبة القدرة الكبرى على حمل الدلالات المعبرة عما يجول في النفس، ويبدو أن شعور الشاعر بالحزن هو الذي جعله يلجأ إلى الصوائت الضيقة، خصوصا الياء، حيث كانت تحتل مساحة واسعة في القطع الشعرية التي تعبر عن حزنه، في حين بقي صوت الألف بهذه النسبة ليخلق إيقاعا نغميا شجيا ينسجم وحالة الحرمان التي يعيشها الشاعر.

تلك هي المعاني والدلالات التي استطاع الشاعر من خلال تلوينه لقصائده بالصوائت أن يعبر عنها، وهي الشوق والحنين والغربة والموت والحزن والضياع والحرمان، وبالنظر إلى الدلالات نرى أنها لم تختلف عن دلالات الصوائت عند الشاعر ويبدو أن الصفات التي تمتعت بها الصوائت من اتساع في وطول في النفس هي التي أهلتها لحمل هذه الدلالات التي تضطرب لها النفس.

دلالة الصوامت[1] .في شعر محمد القيسي:

تعتبر الأصوات من أهم العوامل التي تعمل على إبراز قدرة الشاعر في التعبير عن تجربته، ذلك أن للأصوات وظائف دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه في السياق، وتكمن هذه القدرة في إبراز صوت أو أصوات معينة، إذ أن " تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه[2]، وقد لمس المحدثون أهمية الصوت في الدلالة ورأوا أن " الكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة، وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعنى، وإذا كانت هناك ثمة دلالة للأصوات يمكن للدارس أن يستشفها فإن هذه الدلالة تكمن في صفات تلك الأصوات العامة منها كالجهر والهمس، أو الخاصة كالإطباق والاستطالة"[3]، إذ لا يمكن الوصول إلى دلالة تلك الأصوات بمعزل عن صفاتها، وقد فهم الشعراء المحدثون هذا المعنى، وأيقنوا لمدى الأهمية التي يضفيها الصوت على القصيدة من خلال دلالته المتميزة عن غيره من الأصوات، ولم يكن محمد القيسي بعيدا عن هذا الفهم، فقد استطاع أن يلون قصائده بأصوات باتت قادرة على التعبير عن أعمق المشاعر وأكثر الأحاسيس شفافية وإرهافا.

يقول الشاعر في قصيدة **ممنون**: [4]

لِتنحنِ العواصفُ ورؤوس الأشياءْ
لتنحنِ النسوة الحطّاباتُ،
وحاصدات القمح باسمكِ،
لِينحنِ الظهر مثل قوسٍ،
وليشقّني الهدوء في تاج غيابك الفضّيّ
سيّدة الهجرات المتتابعة...

إن المتفحص لهذه القطعة الشعرية يلاحظ انتشار الأصوات الحلقية فيها بشكل لافت للنظر حيث كررها الشاعر منوعة بين الهمزة والهاء والعين والحاء، ونلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الحلقية الضعيفة، مبتعدا عن الأصوات ذات الصفات القوية، ويرجع سبب ذلك إلى أن الشاعر يتحدث عن أناس هم فوق مستوى البشر، أناس ينعمون بمنزلة أعلى من عالمة البشر، يتحدث عن الشهداء الذين ارتقت أرواحهم وعانقت أرواح النبيين والصديقين والصالحين،

(1) الصوامت Consonants ويعنون بها الحروف مثل ب ث ج..... الخ. وإنما سميت بذلك لأنها أقل وضوحاً في السمع من الصوائت وهي الحركات، وذلك لأن الحروف عند النطق بها يعترض لها في الفم والحلق والشفتين معترض، فيضيق معه مجرى الهواء يقلل من علوها.
(2) موسيقى الشعر: ص ١٤.
(3) نظرية اللغة والجمال في النقد ص ٦٣.
(4) الأعمال الكاملة 117/2.

يتحدث عن الشهداء الذين يتعبون الأدباء بحثًا عن كلمات شفافة عند الحديث عنهم؛ فيختارون أرق الكلمات وأكثرها إرهافًا ، لذلك كله اختار الشاعر الأصوات الحلقية السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي كبير في نطقها، وبالرجوع إلى الأصوات الحلقية المستخدمة في تلك القطعة يتضح أنها باستثناء الهمزة أصوات رخوة، إضافة إلى أنها أقرب إلى الهمس منها إلى الجهر،

فالهاء والحاء والخاء جميعها أصوات مهموسة، والهمزة صوت متوسط لا هو بالمهموس ولا بالمجهور[1].

ومن ثم فلم يبق إلا صوت العين الذي كرره الشاعر كثيرًا في نفس القصيدة فيما يتجاوز الخمسين مرة، هو الصوت الحلقي الوحيد المجهور في تلك القطعة،

وإضافة إلى صفتي الرخاوة والهمس اللتين سيطرتا على الأصوات الحلقية في القطعة،

هناك صفة ثالثة وهي الاستفال، حيث يلاحظ أن من بين الكلمات التي كرر فيها الشاعر الأصوات الحلقية، لم يأت بالأصوات المستعلية منها إلا مرتين، متمثلتين في صوت الخاء بتكرار كلمة المخيم، في حين سيطرت الأصوات الحلقية التي تنتسب إلى صفة الاستفال على سائر القصيدة بصورة واضحة، كما أن جميع تلك الأصوات مرققة باستثناء صوت الخاء الذي ينتسب إلى أصوات التفخيم والتي تعتبر من صفات القوة في الأصوات، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حسن توظيف الشاعر للأصوات الهادئة الرقيقة في التعبير عن عاطفته الرقيقة تجاه الشهداء، وبهذا يكون الشاعر قد تجنب الأصوات الحلقية ذات الصفات القوية؛ لأنه يتحدث بروح مرهفة عن أناس قد قضوا في سبيل الله والوطن، فقد قيل فيه:" كان الشاعر الراحل محمد القيسي، صوتاً بارزاً في تكريس قيم الحرية، واسماً لامعاً في عالم الثورة والانتفاض على المسكوت عنه سياسيًّا، اسم حالم بالعدالة الإنسانية، ومنافح شديد عنها في المحافل الشعرية والمهرجانات وفي كتبه السردية وقصائده الشعرية، التي لا تبتعد بوصلتها عن آلام المكابدة الفلسطينية ومخيالها الدائب من أجل استرداد المكان الحلمي، الشواطئ والقباب المذهبة، المرافئ والقصبات والمدن الشاعرية التي اغتصبت وانتهكتْ وضُمّتْ وسُبِيَتْ في أكثر من صولة وجولة بربرية للنازية الجديدة، نازية الاحتلال بكل صيغه الحديثة"[2]. فنجده ومرة أخرى يوظف الشاعر تلك الأصوات، ويكررها بصورة لافتة للنظر، حيث يقول في قصيدة:

(عبلة)

هي أول الكلمات

هي أجمل الطعنات

ضمّت إلى ألبومها روحي

وأهدتني الغزاة

هي ما تجّمع في قرار البحر من أصداف

هي أول السارين نحو البئر

(1) الأصوات اللغوية ص٨٧.

(2) هاشم شفيق المغني الجوال ص30.

أول من سعى بين الضلوع وطاف
هي دمعة الأسلاف
قفزت إلى صدري
فأينع حزنها الليليّ
جللّني
فكيف أخاف
هي أول الأنهار، أعرف..
أول الأطياف
هي يومي المائي ,
أول من أسبّح باسمها الشفّاف

يدور الحديث في هذه القطعة الشعرية حول عشق الشاعر لمحبوبته، حيث يتفانى الشاعر في منحها ما شاءت من أحاسيسه الرقيقة والتي تمثلت في وجعه، وسجنه، ولهوه، ودفئه وألحانه، وليس غريبا على من يتحدث عن محبوبته ويرجو وصلها أن يتحدث معها بلغة شفافة رقيقة، وهذا ما فعله الشاعر، حيث كرر الأصوات الحلقية موزعة بين الهمزة، والحاء، والعين، والخاء، والهاء، والغين، ويتضح من المقطع سيطرة الأصوات المهموسة منها على القطعة باستثناء العين والغين واللتين لم ترد إلا اثنتي عشر مرة، كما غلب على تلك الأصوات ما انتسب منها إلى الأصوات الرخوة حيث ترددت أصوات الحاء والهاء والعين والخاء بشكل متكرر واضح، أما الأصوات الحلقية الشديدة فلم ترد عنده إلا إحدى وعشرين مرة، متمثلة في الهمزة فقط لأنها الصوت الشديد الوحيد بين أصوات الحلق. أضف إلى ذلك أن تلك الأصوات في معظمها تنتسب إلى صفة الاستفال باستثناء الغين، والخاء واللتين لم ترد إلا قليلا، وهذا يعني أن الشاعر قد لجأ إلى الأصوات الهادئة الشفافة لينسجم ذلك وحالة العشق التي يعيشها، وبنظرة شمولية لتلك القطعة فإنها تشتمل في معظمها على الأصوات المرققة، حيث لم ترد الأصوات المستعلية قليلا بالقياس بالأصوات المرققة، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس حين قسم الحروف إلى قسمين:

"

أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ"[1]. . وإذا كانت الأصوات الحلقية ذات المخرج الأقصى والأوسط قد عبرت عن المعاني

(1) موسيقى الشعر: ص ٣٤.

الرقيقة الشفافة في الحديث عن الشهداء تارة وعن الحبيبة تارة أخرى لما تمتعت به تلك الأصوات من رقة في صفاتها بخلاف الغين والخاء اللتين تنتسبان إلى أدنى الحلق؛ فإن الشاعر قد وظف هذه الأصوات أيضا في قصيدته: **بكالياسمين**[1].

يُشبه الحزن مابي هذا المساءْ
المواعيد مسروقةٌ، لاتجيء من الوقت
إلا ليخطفها الوقت،
حتى ليفرغ منّي الإناءْ....

ذكرت الأصوات الحلقية في هذه القطعة بمعدل ثمان وثلاثين مرة، وقد سيطرت فيها غلبة الأصوات المرققة بصورة واضحة، ولم يكن في الخاء والغين منها إلا مرتان، مرة لصوت الغين ومرة لصوت الخاء، كما في حضور الأصوات المهموسة فيها، حيث لم يرد الصوت المجهور فيها إلا سبع مرات فقط صوتي الغين والعين، وليس هناك ثمة غرابة في توظيف صوتي الخاء والغين مرتين هذه القطعة، حيث تحدث الشاعر في سياقها عن الغروب والخوف، الأمر الذي يحتاج إلى القوة؛ ومن ثم فقد وظف الشاعر ذينك الصوتين القويين، أما في باقي السياق فإن الأصوات تنسجم وحالة التأمل في البكاء والحزن، حيث يتطلب ذلك التأمل جوا من السكينة والهدوء، ويلاحظ في هذه القطعة تكرار الأصوات المهموسة بشكل عام، ليعزز الشاعر قصيدته بمزيد من الأصوات الهادئة التي تنسجم مع حالة التفكر بكاء الياسمين ووجعه. وها هو الشاعر يثبت ذلك مرة أخرى حين وظف الأصوات المهموسة والرخوة والمرققة للدلالة على حالة الارتياح التي يشعر بها وسط الفراشات، حيث يقول في قصيدة: **لأمرٍ ما**[2]

حينما أكتب أنسى كلماتي في الورقْ
وأداري جرحي مني، ولا أسأل نفسي
كيف تحتويني إلى غرفة روحي
هذه الفوضى
وأحببتُ، وكنتُ
وأنسنت الأرقْ.

يلاحظ في هذه القطعة انتشار أصوات الحلق مرة أخرى ويلاحظ أيضاً أن الأصوات المهموسة منها قد غلبت في ظهورها الأصوات المجهورة، كما ازداد حضور الأصوات الرخوة أكثر من الأصوات الشديدة، وبالتالي فلم يذكر الشاعر صوت الغين المستعلي إطلاق، وذكر صوت الخاء المستعلي والمفخم مرة واحدة فقط، ويرجع ذلك إلى الجو الشاعري الذي يسيطر على الشاعر، وصوت آخر استطاع الشاعر أن يوظفه في هذه القطعة بصورة واضحة، وهو صوت التاء المهموس،

(1) الأعمال الكاملة 545/2.
(2) الأعمال الكاملة 564/2.

حيث كرره، ولعله أكثر الأصوات استخداماً في هذه الأسطر الشعرية ليعزز به من قوة حضور الأصوات المهموسة والمرققة، وقد وفق الشاعر في توظيفه لهذا الصوت، فما أجمل صوت التاء وهو يحتضن صوت الحاء في كلمة تحتويني فكأن التاء تحنو على الحاء، ومما يزيد الكلمة جمالا ويحملها مزيدا من رقة الدلالة ارتباطها بضمير المتكلم، مما يوحي بمدى الحنان الذي يستشعره الشاعر من خلال احتواء الكلمات له، فما أرق إحساس الشاعر وقد اكتنفته الكلمات.

ومن جانب أخر فإن جميع الأصوات المستخدمة في القطعة السابقة تنتمي إلى صفة الاستفال، باستثناء تكرار أصوات الاستعلاء، مما يعزز إضفاء مزيد من الرقة والشفافية على جو القصيدة التي أرادها الشاعر بهذه الصورة.

ومن خلال قراءتي لمجموعته الكاملة تبين أن الأصوات الرخوة، والمهموسة والمستفلة والمرققة كانت أكثر استعمالا وذلك للدلالة على جو الشفافية والرقة، سواء كان ذلك بالحديث عن الشهداء أو رثاء الأعزاء أو الغزل أو الوصف أو التنقل بين البلدان، وإذا كان هذا هو الحال في التعبير عن الرقة والهدوء، فإن هناك أصواتا أخرى أجاد الشاعر في توظيفها الأغراض مختلفة، فمثلاً في قصيدة بعنوان: **أيقونة**[1].

كان لا يعرف رأسي كيف يرتاحُ
فقد دار مرارا
ورأى
أي جرارٍ نُصبتْ
في الريح
لي.

يبدو في هذه القطعة انتشار صوت الراء بصورة واضحة، حيث كرره الشاعر عشر مرات في خمسة أسطر شعرية، وبالنظر إلى صفات صوت الراء يتضح أنه صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة، ويقبل صفتي التفخيم والترقيق، ولكن هناك ثمة صفة يتميز بها هذا الصوت عن غيره من أصوات العربية، وهي صفة التكرار، (حيث يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به)[2]، ومن الواضح أن تلك الصفات لصوت الراء تضعه في جملة الأصوات القوية؛ الأمر الذي دفع الشاعر إلى تكراره بهذا الكم الهائل في تلك القطعة القصيرة، التي يتحدث فيها الشاعر عن جو مشحون بالصدام والمقاومة مع زمرة المحتلين، يتحدث عن تحدٍّ مستمر بين بينه وبين

(1) الأعمال الكاملة 277/2.
(2) الأصوات اللغوية ص، ٦١.

الحياة وكيف سيرتاح بأفكاره

منها، هذا الجو المشحون بالتوتر والعنف لزمه صوت قوي يدلل على مدى عنفه، فكان صوت الراء،

ذلك الصوت الذي يحمل دلالة استباحة كل أساليب القوة المتاحة وتوجيهها ضد

الحياة دون ملل أو سأم، وقد أبرز الشاعر حضور صوت الراء بتكراره في قافية معظم الأسطر الشعرية في قصائده مثال ذلك قصيدة يصف فيها ردّة فعل الشعب ضدّ الاحتلال: **عربات أخرى**[1].

الولد العفويّ المرسل كرغيف التنورْ

ابن السيدة البحرية، والضلع المكسورْ

صيّاد المعنى ومغنّي الشوكة والعصفورْ

يكرر الراء في المقطع

حتى يترك صدى في الآذان يدلل على قوة العزم والتصميم وقد عزز الشاعر صوت الراء بأصوات قوية أخرى للدلالة على الجو المشحون الذي يتحدث عنه، فقام بتوظيف أصوات التفخيم والاستعلاء مرات عديدة،

وضاعف من قوتها بربطها مع صوت الراء في الكلمة نفسها كما في الكلمات الآتية: المخطوفة، صياد، الأرض،

الضلع خطر، القمر، العصفور،

حيث تجلت في هذه الكلمات أقوى أصوات اللغة العربية وهي الخاء والطاء والصاد والضاد والقاف، أبرزها الشاعر لتدعم بقية وتهاقو قصوت الراء في رسم تلك اللوحة، ذات الجو المشحون بالتوتر والعنف.

وحين قراءتنا لقصيدة: **أندلسيون جدا**[2]

بشحيح من الضوء خطّوا مكاتيبهم

ومضوا ليموتوا وحيدين في الداجيات،

وأندلسيين جدا

مضوا في العجيج النهاريّ، حيث الأغاني

البنات الرشيقات مثل شمس الندى

بشحيح من الضوء خطّوا مكاتيبهم

ومشوا طائعين إلى المركبات

وأشياء كالدمع صافيات لاتموت.

يلاحظ في هذه القطعة انتشار صوت الشين، ذلك الصوت الرخو المهموس، الذي

يتمتع دون غيره من الأصوات بصفة التفشي، فقد كرره الشاعر تسع مرات، وبحديثه عن فقدان

الوطن ومرارته فإنه يشيع بذلك الصوت جوا من طول المعاناة، لاسيما وأن الشين صوت طويل يمتلئ الفم عند نطقه بالزفير ال

(1) الأعمال الكاملة 413/2.
(2) الأعمال الكاملة 424/2.

ذي يخرج من الفم كباقي الأصوات المهموسة في مدة أطول
من غير من الأصوات، وإذا كان صوت الشين قد أفشى ذلك الجو فإن الشاعر قد وظف صوتًا مساعدًا قريبًا منه، وهو صوت ال
سين الذي كرره الشاعر ثلاث مرات، حيث يلمس القارئ لتلك الفقرة خشونة الحياة،
وانتشار العذاب في الجسد وطول فترة المأساة التي أراد الشاعر أن يدلل عليها باستخدامه لذينك الصوتين، مع شعوره بالضيق
من الشمس والأشياء التي لا تموت، ولا شك أن صوتي الشين والسين بضيق مخرجيهما قد كان لهما
دور مباشر في التعبير عن ذلك الضيق، وإذا ما توسعنا لنجمل مجموعة أصوات الصفير التي تنتمي إليها السين، فإننا نراها
واضحة التوظيف في قصيدة: **الذئب إلى عزلته**[1]

الذئب إلى عزلته القصوى
ينكِش أحواض الجوريّ ظهرا
ويحدّق في الأفق
يسأل (هِرْمان هِسّه)
عن رحلته في الشرق
ويواسي نفسهْ.

تنتشر أصوات الصفير في هذه القطعة بصورة واضحة، حيث يكررها الشاعر عشر مرات في ستة أسطر
متتالية، وذلك على اعتبار أن الذال والزاي والسين والشين والصاد والظاء والفاء جميعها أصوات صفير،
وإن اختلفت نسبة وضوح الصفير فيها من صوت إلى آخر حسب ضيق مجرى النفس[2]،
وإذا كان ضيق المخرج عند هذه الأصوات هو سبب حدوث الصفير؛ فإن ذلك يبرر سبب تكرار الشاعر لهذه الأصوات،
إذ يتحدث عن جو مشحون بالحزن، حيث يعيش مشدودًا ومتعثرًا في زمن الخوف، فالحياة لا يسودها إلا الذئاب،
هذا بالإضافة إلى اليقظة والانتباه التي عبر عنها بألفاظ مشدودًا، والتي تحتاج إلى أصوات الصفير لتجعله دائم الانتباه. وبالنظ
ر إلى غرض آخر من الأغراض الشعرية لدى الشاعر،
يستطيع الدارس أن يلمس انتشار أصوات أخرى تتلاءم ومضمون ذلك الغرض،
فهو دائما يحاول أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة. وهنا تكون المخال
فة بين نسبة شيوع الحروف في اللغة شعرها ونثرها،
ونسبة شيوعها في لغة الشعر وحدها، وبهذه النماذج نكون قد وقفنا على كمّ
من الأصوات اللغوية التي استخدمها الشاعر وعبر من خلالها عن معان مختلفة، حيث استطاع أن يوظف الأصوات تبعا ل
صفاتها ومخارجها في حمل الدلالات التي يريد أن يعبر عنها، وقد كان موفقا في ذلك، حيث وظف الأصوات

(1) الأعمال الكاملة 437/2.
(2) الأصوات اللغوية أنيس ص66.

الرقيقة والمهموسة والضعيفة في حمل دلالة الرقة والهدوء، في حين كانت الأصوات القوية تعبر عن معاني العنف والقوة في شعره.

الخلاصة

ماتخلص إليه من خلال دراستنا لديوان محمد القيسي أن الشاعر من الذين قد وجهوا عنايتهم إلى اختيار الأصوات التي تتلاءم وطبيعة خطابهم الشعري، بحيث يلمس المتلقي الدلالات الكامنة في نفس الشاعر من خلال توظيفه المناسب للأصوات المكونة لبنائه الشعري، وخلصت الدراسة للكشف عن بعض الدلالات التي تختلف باختلاف نظام الأصوات، إذ بات تتحول البنى الصوتية وأشكالها وتواليها من أهم العوامل التي تشكل الدلالة، وتوجه فاعلية الخطاب الشعري المعاصر، حيث تتمازج الأصوات في إطار نظام صوتي خاص؛ لتشكل ألفاظا ترتبط بسياقها الشعري؛ لتعبر بذلك عن تجربة الشاعر، خاصة أن لكل تجربة نظاما صوتيا خاصا يتناسب مع الغرض الشعري. والبحث يخلص إلى أن الأصوات الرخوة، والمهموسة والمستفلة والمرققة كانت أكثر استعمالا وذلك للدلالة على جو الشفافية والرقة، سواء كان ذلك بالحديث عن الشهداء أو رثاء الأعزاء أو الغزل أو الوصف أو التنقل بين البلدان، وإذا كان هذا هو الحال في التعبير عن الرقة والهدوء، فإن هناك أصواتا أخرى أجاد الشاعر في توظيفها لأغراض مختلفة، وقد كشف البحث أن الشاعر تميز بخصوصية عميقة، وتجربة مختلفة عن كثير من شعراء الأرض المحتلة، ويرجع ذلك إلى نشأته القروية؛ وغربته، الأمر الذي صقل تجربته وانعكس على إيقاعه الصوتي، وقد استطعنا الوقوف على البنية الصوتية في شعر محمد القيسي، من حيث الأصوات والمقاطع، وما توحيه هذه البنية من دلالات مختلفة باختلاف الغرض الشعري، فيعتبر الصوت اللغوي العنصر الأول في تشكيل اللغة، وذلك بضم الأصوات بعضها إلى بعض بشكل منتظم حتى تتآلف الكلمات التي تشكل الوحدات الدلالية، ومن ثم ترتبط هذه الكلمات عبر نظام النحو لتشكل اللغة التي يتداولها الناس فيما بينهم. ولكن تبقى هناك ثمة مرحلة بين الصوت والكلمة، وهذا ما وصلنا إليه من تغير الصوت بتغير الغرض الشعري عند محمد القيسي في شعره.

المراجع والدوريات والمجلات

1- إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4- القاهرة.

2- إبراهيمأنيس، دلالةالألفاظ، مكتبةالأنجلوالمصرية، ط5- 1984.

3- إبراهيم أنيس، موسيقىالشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7-القاهرة 1997.

4- إبراهيم خليل، الشاعر والنص، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، ط1- 1997.

5- أبو الفتح عثمان، ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار- دار الهدى للطباعة والنشر- ط2- بيروت.

6- ابندريد، الاشتقاق، تحقيقوشرحعبدالسلامهارون،مؤسسةالخانجي-مصر-1985.

7- أحمد بن فارس، معجممقاييساللغة،تحقيقعبدالسلامهارون-دارالفكرللطباعةوالنشروالتوزيع - ط٥.

8- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد، دار الحوار-1983.

9- عثمان بن قنبر، سيبويه،الكتاب،تحقيقعبدالسلاممحمدهارون-مكتبةالخانجي-ط2-القاهرة.

10- غالب فاضل المطلبي،في الأصوات اللغوية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد، 1984،

11- فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-1983.

12- كتاب المورد، دراسات في اللغة، دار الشؤون الثقافية العامة-وزارة الثقافة والإعلام-ط1-بغداد-1968.

13- محمد العامري، المغنّي الجوال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1- 2001.

14- محمد القيسي، الأعمال الشعرية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت 1999.

15- محمد القيسي،الموقد واللهب، حياتي في قصيدة، - 1994عمان -الأردن: منشورات وزارة الثقافة.

16- محمودالسعران،علماللغة،مقدمةللقارئالعربي،دارالفكرالعربي-ط٢ -القاهرة-1997.

17- معاذ محمد الحنفي،البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر،رسالة ماجستير، غزة، الجامعة الإسلامية.