

تاريخ القبول: 2025/11/08

تاريخ الإرسال: 2024/03/07

تاريخ النشر: 2025/11/30

دلالة الإيقاع في نصية الشعر المعاصر - نزار قباني - نموذجاً -

The Significance of Rhythm in Contemporary Poetry – Nizar Kabbani- as an example

كريمة حجازي¹¹جامعة خنشلة (الجزائر)، karima.hedjazi@univ-khenchela.dz

الملخص:

تجلى الإيقاع في الشعر المعاصر عند نزار قباني متحرراً من قيود الوزن التقليدي، ليصبح قوة بناءة تُشكل المعنى، ويعتمد النظم المعاصر لديه على التكرار والتقنيات الصوتية لإثراء النص، مما يحقق الفعالية التأثيرية المطلوبة. وعليه، جاءت ورقة بحثنا لتقارب إشكالية النظم المعاصر من زاوية تُنصتُ إلى الصوت الداخلي للنص، ذلك الصوت المشحون بقيم شعورية تتماهى مع الإطار الخارجي الذي تشكّله الموسيقى الشعرية بأنغامها وأوزانها وقوافيها. الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الشعر، النظم المعاصر، الدلالات الوظيفية، نزار، الوزن.

Abstract:

The rhythm in Nizar Qabbani's contemporary poetry is liberated from the constraints of traditional meter, becoming a constructive force that shapes meaning. His contemporary style relies on repetition and sound techniques to enrich the text, achieving the desired impact.

Accordingly, our research paper approaches the issue of contemporary systems from a perspective that listens to the inner voice of the text, a voice charged with emotional values that blend with the external framework formed by poetic music with its melodies, rhythms, and rhymes.

Keywords: Rhythm, poetry, contemporary system, functional semantics, Nizar, weight

المؤلف المرسل: كريمة حجازي، الإيميل: KARIMA.HEDJAZI@UNIV-KHENCHELA.DZ

1. مقدمة:

الشَّعر أول فنّ قالته العرب، ذلك أنه أكثر فنون القول هيمنة، وقد برزت هذه الهيمنة الشعرية على فنون القول في العصور الأولى لحياة العرب، حيث كان الشَّعر المنطلق الإعلامي بين أبناء الأمة العربية.

ذلك أنه؛ النّظم الفنّي الموزون والمقفى الذي يقوم على تركيب داخلي متماسك يحقق وحدة موسيقية ولغوية، بحيث تتكامل الأصوات والإيقاعات والكلمات لتنتج تجربة جمالية منفردة، ويُميّزه عن غيره من الكلام أنّ كل جزء فيه يخضع لنسق متكامل لا يقتصر على المعنى فحسب، بل يشمل النغم الداخلي والإيقاع الصوتي، يقول أدونيس "ولد الشعر الجاهلي نشيداً، أعني أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً غناءً لا كتابة، كان الصوت في هذا الشَّعر بمثابة النّسم الحيّ، وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عنه نقله الكلام، وبخاصة المكتوب وفي هذا ما يدلّ على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام وبين الشاعر وصوته"¹؛ يعكس هذا الوصف لأدونيس الطابع السمعي والجسدي للشعر الجاهلي، موضحاً أن الشعر ليس مجرد كلمات مكتوبة، بل تجربة حسية متكاملة تتجاوز المعنى الحرفي، حيث تتضافر الموسيقى الداخلية والإيقاع والصوت لتشكيل جمالية فريدة، إذا هو فن قولي جميل يتألف من عناصر أساسية، منها ما

يتعلق بالشكل، ومنها ما يتعلق بالموضوع، ومنها ما يتعلق بالدافع، ويستند هؤلاء النقاد في فهمهم إلى مرجعياتهم الثقافية، ما يجعل الشعر تجربة متكاملة تجمع بين الجمال اللغوي والبعد الدلالي والدافع الإنساني.

ويرى النقاد أن الشعر يجمع بين الموسيقى والعاطفة، والإحساس والخيال، كما أضافوا إليه خاصية النية التي تميزه، إلى جانب الإحساس الصادق والعميق الذي ينقل للمتلقي تجربة الشاعر بأسلوب يفيض بالحميمية والصدق الفني.

والإيقاع في الشعر ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية، لكونها تمثل المسبب الأول لأحاسيس الطرب التي تحدث لدى المتلقي أثناء تذوقه للشعر الحسن والجيد، ذلك أن هذه الأحاسيس هي الوسط الخصب لإتمام عملية التفاعل التي تحصل بين القارئ وشعره، وهو ما جعلها تجربة متميزة يعيشها الإنسان العربي سواء القديم والحديث والمعاصر.

وعلى هذا الأساس أعطى الباحثون أهمية قصوى للدراسات الإيقاعية، فتنبعوا مظاهر الإيقاع ومساره الشعري في العروض والبلاغة والصوتيات واللغة وغيرها من العلوم الأخرى.

فيمّ يتمثل الإيقاع وما أبرز الدلالات الشعورية الموافقة له؟ وما هي مستوياته؟

• كيف تشكّل الإيقاع في شعر نزار قباني؟

• وما هي الدلالات الوظيفية التي تحققت من هذا الإيقاع؟

2. مفهوم الإيقاع

1.2 الإيقاع في الأصل اللغوي:

الإيقاع "مأخوذ من الجذر الثلاثي (و. ق. ع)، والوَقْعُ: وَقَعْتُ الصَّرْبَ بالشَّيْءِ، ومنه وَقَعُ المطر، وَقَعْتُ حوافر الدابة، وهو الصوت الذي يُسمع منهما، وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء والياء فصار (توقيعا)، انصرف معناه إلى وقوع الشيء على

الشيء عن قَصْدٍ وإرادة، ومنه إقبال الصَّيْقَلِ على السيف بميقعته، ولا يَخْفَى ما يصاحب ذلك من انبعاث للصوت"².

جاء في لسان العرب أن: "الإيقاع: من إيقاع اللَّحْنِ والغناء وهو أن يُوقَّعَ الألحانَ وَيُبَيَّنُّها"³.

ويعرفه الفيروز آبادي في قاموس المحيط: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"⁴.

ويعرفه جبور عبد النور فيقول: "الإيقاع بأنه فن بأحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة "⁵.

ليتنضح في الأخير أن الإيقاع في اللغة، يدل على إيقاع الألحان وبيانها؛ لأنه مشتق من إيقاع اللَّحْن الموسيقي.

2.2. أما في الاصطلاح:

وهو في الاصطلاح الموسيقي "النقطة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقطة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك؛ بل

هو غريزة جُبِلَ عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد⁶.

وعليه فالإيقاع الشعري يعتمد على توازن دقيق بين الزمن والنغم والأدوار الإيقاعية، حيث يشكل كل جزء وحدة متكاملة تسهم في خلق انسجام موسيقي خاص بالشعر، وتعتبر القدرة على إدراك هذا التوازن غريزة فطرية لدى بعض الأفراد، ما يجعل التجربة الشعرية غنية بالبعد الحسي والموسيقي إلى جانب الدلالي، ويمنح الشعر تأثيرًا مباشرًا في المتلقي يتجاوز المعنى الحرفي للكلمات.

أما في المفهوم الإجرائي للإيقاع، فهو "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 نستيق حدوثه"⁷؛ وعليه فالإيقاع هو التكرار المنظم لوحدات صوتية، أو نغمية، أو تركيبية داخل النص الأدبي، ويُعتبر أساسًا لا غنى عنه لتحقيق الوحدة البنائية والجمالية، وظيفته الأساسية هي إحداث تناظر زمني عبر تعاقب متوقع أو متناوب للعناصر—سواء كانت حركات لغوية، أو نغمات لفظية، أو تراكيب نحوية—مما يخلق نظامًا داخليًا يشبه توقف الحركة واستئنافها، هذا التنظيم لا يقتصر على ربط أجزاء النص وتأكيد المعاني المنكررة (الوظيفة البنائية)، بل يُثير في المتلقي لذة التوقع والإدراك الجمالي لعودة النمط المألوف، ليصبح الإيقاع بذلك الأداة التي تحوّل اللغة إلى تجربة حسية وعاطفية متماسكة تُعمّق الدلالة وتُرسّخ تأثير النص.

ولا ينبغي النظر إلى الإيقاع على أنه مجرد وسيلة للإطراب أو استجابة نفسية، بل إنه عنصر فني رفيع يضيف على الشعر بعداً جمالياً متفرداً، حيث يتكامل مع المعنى والإحساس ليحوّل الكلمات إلى تجربة حسية موسيقية نابضة بالحياة.

وعند الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للإيقاع في حقل الخطاب الشعري، يتضح أن هناك آراء متباينة، إن لم تكن متضاربة، فقد ظهرت آراء ترى أن الإيقاع لا يكمن إلا في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت آراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع المتجسد في المادة الصوتية .

ومن أصحاب هذا المنحى من قال بأن "الإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما أو جوّ ما، وهو كذلك صيغة للعلاقات فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعاً"⁸ فالإيقاع نظام متوالي ومتناوب بفعل مؤثر ما.

يقول بعض الباحثين: "وقد يتمثل الإيقاع في مظاهر بنائية ودلالية وتركيبية وثنائية وبصرية لا علاقة لها بالبنية الصوتية. منها ما يُسمّى بإيقاع الفكرة"⁹.

فالإيقاع هنا "يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبى وخيال تصويرى وصوتى ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص"¹⁰، يوضح الجدل النقدي حول الإيقاع في الخطاب الشعري تحوّلًا مفصليًا في تعريفه الاصطلاحي، حيث تتجه الرؤى الحديثة نحو مفهوم أكثر شمولية، فلم يعد الإيقاع نظامًا يقتصر على المادة الصوتية والوزن فقط، بل صار يُنظر إليه على أنه نظام كلي وصيغة للعلاقات التي تنظم كل مؤثر داخل النص؛ هذا النظام يتجسد في التوالي والتناوب لأي عنصر فني، سواء كان إيقاعاً صوتياً مألوفاً، أو إيقاعاً دلاليًا يخص الفكرة، أو إيقاعاً تركيبياً يتعلق ببناء الجمل، أو إيقاعاً بصرياً للصورة الشعرية. وبذلك، يُصبح الإيقاع القوة التي

تُرغم كل جوانب القصيدة-من الدال إلى المدلول ومن الشكل إلى المضمون-على التواشج والترابط، مُحققًا وحدة فنية شاملة تتجاوز حدود الأذن إلى الفهم والتصوير.

3. تمظهرات الإيقاع في شعر نزار قباني:

يعدُّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يُوجد التآليف"⁽¹¹⁾، وقد ربطه ابن جني باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات، فقال: "حدّها ؛ أي: -اللغة- أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽¹²⁾.

والتحليل الصوتي مستوى من مستويات التحليل اللغوي؛ إذ إنّ "علم الأصوات فرع رئيسيٌ لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية ولا التطبيق اللغوي يُمكن أن يعملّا دون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة دون علم الأصوات"⁽¹³⁾؛ فالتحليل اللساني يكشف البنية اللغوية للنص عن طريق البحث عن الوحدات اللغوية، صوتًا وكلمة وجملة، ثمَّ يربط كلّ هذه الوحدات والأجزاء بالدلالة العامة التي يحملها هذا القالب النصي، ذلك أنّ دراسة النص هدفها إضاءة الأسرار اللغوية وكشفها، وتفسير نظام بنائه ، وطريقة تركيبه ، وإدراك العلاقات فيه عن طريق المنهج الصوتي.

تتمتع اللغة العربية بخصائص موسيقية كامنة في صميم تركيبها الصوتي، حيث تمنح أصوات حروفها وحركاتها توافقًا جرسياً يعكس تقابلاً بين بنية الكلمة والظواهر الطبيعية، وعلى الرغم من أن الحرف الواحد قد لا يحمل دلالة قاطعة بمفرده، إلا أنه يمتلك إحياءً صوتيًا خاصًا يساهم في شحن الكلمة بظلال المعنى، فالنظام الصوتي المتكامل للكلمة يُصبح جزءًا من الدلالة نفسها، هذا النسيج الإيحائي الصوتي هو الذي يربط الكلم المنظوم بواقعه، ويجعل اللغة أداة تعبيرية غنية تتجاوز الوظيفة الإبلاغية لتصبح كائنًا صوتيًا متناغمًا يدعم المعنى الكلي للنص الأدبي. من هذا وذاك القول بأنّه: " يُهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحى به"⁽¹⁴⁾.

وبذكر الإيقاع وجب القول بأنه "التريديد المتواصل لنظام معين" (15)، وهو سمة أسلوبية لا يخلو نص شعري خاصة من أدائها.

أما وظيفة الإيقاع فهي كما أفصح عنها سيد قطب "بأنها استنفاد للطاقة الشعورية" (16)، وقد نشأ مصطلح الإيقاع مرتبطاً بالموسيقى، ثم بدأ يتمدد، فتحرك إلى دائرة اللغة، فظهر عروض الشعر، والوزن الصرفي، والجرس اللفظي... بالإضافة إلى أنه ينقلنا من حال اعتيادية إلى حال تموج بالحركة والنغم، ويمدنا بطاقة نفسية، تهدينا إلى المغزى الظاهر والباطن؛ ومثال ما سبق ذكره من تعريف ودلالة ومهمة قول نزار:

مارست ألفَ عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي¹⁷

شكّل الإيقاع من خلال تكرار لفظ (عبادة) التي أضفت نغماً موسيقياً على البيت برمته، وكشف عن نفسية الشاعر عبر استعماله لضمير الأنا، والاعتداد بالنفس وعظمتها، وهذا الأسلوب يدل على حب الشاعر للذات النرجسية. إنَّ مثل هذه الدلالات الجنسية أضفت إيقاعاً صوتياً على الكثير من شعر اليوم، ونجدها ظاهرة جليلة في شعر نزار قباني بل غلبت على عديد من أشعاره في مختلف أدوار حياته بحيث يُمكن القول إنها أصبحت تُمثّل أزمة شعرية لديه، يبيثها في غزله والتزامه؛ تعكس اتساق المعاني مع العواطف بتعبير حي صادق. وقد أضفى مثل هذا "الطرب" على الخطاب رونقاً وجمالاً وإيحاءً، يخلق من التشابه الصوتي واللفظي فروقاً معنوية، تمنح الكلام تناسباً نغمياً خارقاً، فما هو يردد قائلاً:

هذا الهوى ما عاد يُغريني فلتستريح ولتريحيني

حبي هو الدنيا بأجمعها أما هواك فليس يعنيني

وقوله:

لا فرق عندي يا معذبتني أحببتني أم لم تحبيني¹⁸

وقوله :

ستذكرين دائماً أصابعي لو ألف عام، عشت يا عزيزتي

تظهر هذه المقاطع من شعر نزار قباني كيف يتجاوز الإيقاع دوره الزخرفي ليصبح أداة بلاغية وسلطوية، إن الانجذاب الطوعي الذي يحدثه النص ينبع من اعتماده على إيقاع خارجي متواتر، يتجسد في توحيد القافية والروي (الياء والضمير المتصل) في فواصل الأبيات (يُغريني، تريحيني، يعنيني). هذا التناغم الصوتي الثابت يعمل كهيكل رصين، يمنح الأبيات وحدة صوتية مطلقة ويضيف على المشاعر المتدفقة صفة القرار والحسم.

بالتالي، فإن الإيقاع لا يقتصر على كونه وفاءً شكلياً، بل هو وفاء للمعنى؛ فالنغمة الثابتة والقاطعة تدعم بشكل مباشر الحزم الدلالي في تعابير الشاعر مثل "ما عاد يُغريني" و "ليس يعنيني". إنه جسر بلاغي يُحوّل العاطفة إلى سلطوية في الإبلاغ، حيث تجعل الفواصل المسجوعة نهاية كل جملة نقطة قوة صوتية تؤكد سيادة الذات الشاعرة، وتضمن انتقال المعنى من الإخبار إلى مرتبة الجمال المؤثر.

ويلاحظ على نزار من خلال أبياته أنه يعتمد إلى حشد بعض الأصوات ضمن البيت الواحد، ليُشكّل من كلماته نسيجاً إيحائياً قادراً على إيصال المعنى، أو الإشارة إليه، ومثل هذه القدرات الإشارية أطلق عليها (الأنوماتوبيا)^(*)، فيستعين بالأصوات لينقلها من دورها التجريدي إلى دور الصورة الحية المُتحركة، التي يُمكن أن يتحسسها المتلقي من خلال تلك التراكمات الصوتية المتداخلة.

إنّ جناس السياق واضح في قوله: "فلتستريح لي تريحيني"؛ لأنّ الشاعر استطاع أن يُميّز بين الراحتين وإن كان الجذر واحداً إلا أن السياق هو الذي حدد طبيعة الراحة لكل واحد منهما، راحة الحبيبة وراحة الشاعر؛ لذا استعمل هذا الجناس

ليعبّر عن شدة الشوق والحنين، وأنّ هذه الراحة قد أخذت تنقص من عمره وتأخذ من بدنه وصحته، مع ادعائه أنها لا تعنيه.

وسر جمال هذا التصنع البديعي، كامن في انسجام حروفه مع ما تؤديه من جمال صوتي، وإنّ اختلاف معناه في سياق الكلام، ولكنّ الصوت يبقى محافظاً على تواصل الكلام في بناء الجملة .

إنّ الجناس لا يخرج عن نظرية الألفاظ وتداعي المعاني في علم النفس، لما يولد المعنى الأول معنى ثانياً وثالثاً، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر إذا ما كان ملحاً بلغته، محسّاً بذوقها، عالماً بتصاريفها واشتقاقاتها⁽¹⁹⁾.

نخلص من هذا كلّهُ أنّ الجناس ضربٌ من ضروب الإيقاع الصوتي عبر التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ ، وما يُثير من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت.

ومن دلالة الإيقاع في شعر نزار ما جاء في قصيدة بلقيس قوله:

شكرًا لكم .. / شكرًا لكم²⁰.

الإيقاع الاستهلاكي الذي أضفى على النص كثافة عالية، لتفصح عن حالة الغضب والشدة التي يعانيتها الشاعر، والتي تتزامن مع حالة التهكم والسخرية الدالة على خنوع العرب وصمتهم الرهيب.

إن لهذا التكرار دورًا في إخصاب النص، بإضافة البث الدلالي الخادم إنتاجية الشعر المعاصر، باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، فهي أكثر دقة في توصيل المقصود ، ليكون مشحونًا بعاطفة متوترة ، موحية بسيطرتها على الفكر والنفسية.

يستمر الشاعر في التكرار الاستهلاكي ليمتد إلى خاتمة النص؛ إذ قال:

وسيعرف الأعراب يومًا ..

أنهم قتلوا الرسول .. قتلوا الرسول ..

ق .. ت .. ل .. و .. ا

ال .. ر .. س .. و .. ل .. ه

يصور تكرار فعل الموت الحالة السلبية التي تعيشها الأمة؛ مما يفضي بها في النهاية إلى الموت المحقق، وقد أمعن الشاعر في تجسيد سلبية الأمة وعجزها عن الفعل، حتى أصبح الموت السمة العامة التي تطبع حياتها، وتطغى على ملامحها؛ لذلك جاء إلحاح الشاعر على تعميق دلالة الموت وتأكيد استمراريتها، وتأتي حالة الموت والسكون هذه في وقت تكون الأمة في أشد لحظات الحاجة للنهوض والحركة والفعل، تأتي في وقت تعالى فيه نفير الحرب، وتمادى فيه العدو في غيه وإجرامه واعتدائه.

ومن صور الإيقاع ودلالته تكراره (بلقيس ... يا بلقيس) في بداية كل مقطع؛ وذلك حينما تلج على الشاعر فكرة معينة فتأخذ منه كل مأخذ؛ إذ لا يستطيع فكاًكاً منها، وتتضح الإيقاعية في القصيدة عبر استعمال الشاعر لتكراراته المتنوعة والمتراكمة في قصيدته (بلقيس) لتعبر عما يختلج صدره، وما يتلجلج في نفسه، وهو يعاني، وهي ما أوحى به إيقاعية النص، حاملة الحركة حينما تكون صاخبة شديدة بحكم هذا التراكم الدلالي.

وثمة نوع من الإيقاع الصوتي يتعلق بالتركيب والدلالة فهو الوعاء الذي يتحرك فيه التصوير والإيقاع، ثم يأخذ الإيقاع من التصوير ويعطيه، ويأخذ التصوير من الإيقاع ويعطيه، وكلاهما يأخذان من التراكيب، واستطاع نزار أن يُعبر عن معاناته باستعماله أسلوب الاستفهام أكثر من مرة في قصيدته، وقد يكون البيت كله جملة استفهام موقّعة، مصورة الجزع، وعدم التصديق، ومحاولة تقبل الواقع، والتعامل معه، كقوله:

هل من أمة في الأرض ... إلا نحن نغثال القصيدة؟

أين السموأل والمهلهل والغطاريف الأوائل؟

فهل البطولة كذبة عربية

أم مثلنا التاريخ كاذب؟

كيف يفرق الإنسان ... ما بين الحقائق والمزابل؟

هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

فكيف هربت يا بلقيس مني؟

فمن يا ترى يبكي علي؟

كيف تركتنا في الريح؟

من أين جئت بكل هذا العفوان؟

أين زجاجة الغيلان؟

أين الهاشمي مغنياً؟

ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي؟

فمن سرق البشارة ؟

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء.²¹

فالإيقاع الصوتي تجسد في صورة الاستفهام الذي يُقيم نبرات متوازية متماثلة عبر تكثف هذا الأسلوب وتكراره، فضلاً عن ذلك فإنه ينقل الجملة من دائرة المعنى الخبري إلى المعنى الاستفهامي الإنشائي، لتغيير المضمون والمعنى المُحصّل إلى معنى آخر يتجاوز الحصول والكسب المباشر.

ففي هذا التكرار لأسلوب الاستفهام دلالة واضحة على تماسك بناء القصيدة من جهة، ويُعمّق الإيحاء⁽²²⁾ التعبيري الذي يتوخى الشاعر بنه من جهة أخرى، فضلاً عن الإيقاع الصوتي الذي يُحدثه.

ونزار لم يجعل من الحزن صورة استفهامية اختيارية إنما أراد أن يُثبت شدة الحب، وما آل إليه من حزن بسبب فراق المحبوب.

يشكل هذا الاستفهام ضرباً من أضرب الإيقاع البلاغي الدال على التجربة الواقعية، وما يحوطها من مفارقات وتناقضات، وعوامل الحيرة والقلق والتوتر والتعذيب، فالشاعر اعتمد بشكل رئيسي على الإيقاع الداخلي الاحتجاجي، حيث يحل التكرار الكثيف لأسلوب الاستفهام محل الإيقاع الخارجي التقليدي (الوزن والقافية الموحدة). خلق هذا التكثيف نبرة صوتية متوازية ومتماثلة تُشكّل لازمة إيقاعية، تُلزم القارئ بالوقوف المتكرر على نغمة الحيرة، والقلق، والتوتر العاطفي، إذ يحول النص من مجرد الإخبار عن الفقد إلى إنشاء حالة من المحاكاة والاعتراض على الواقع والتاريخ، كما يجسّد شدة الحزن الناجم عن فراق بلقيس.

بالإضافة إلى الاستفهام، نجد تقابلاً صوتياً بين الألفاظ ذات الجرس الحاد والمدوي التي تعبر عن القسوة والخيبة (نغثال، الغطاريف، العنقوان) وبين الألفاظ ذات النغمة الرخيمة والعميقة التي تتماشى مع الفقد والشكوى (بلقيس، المهلهل، مليكتي)، كما تساهم المدود الطويلة في نهاية بعض الأسطر في إطالة النفس الحزين، مما يرسّخ الإيقاع التراجمي للقصيدة الذي يربط الموسيقى بالدلالة النفسية المتمثلة في الشعور بالتعذيب والمفارقة.

وفي موضع آخر يقول:

أخرج من معطفه الجريدة

و علبّة الثّقاب

و دون أن يلاحظ اضطرابي

و دونما اهتمام

تناول السَّكَّر من أمامي

ذَوَّبَ في الفنجان قطعتين

ذَوِّبني

و بعد لحظتين

و دون أن يراني

و يعرف الشَّوْقَ الذي اعتراني

تناول المعطَفَ من أمامي

و غابَ في الزَّحام

مُخْلَفًا وراءه الجريدة

وحيدة

مثلي أنا ... وحيدة²³

اعتمد نزار قباني في بناء هذا النص على تفعيلة **مستفعلن** التي تُكوِّن البنية الأساسية لبحر الرجز، وهو بحر صافٍ يقوم على تكرار تفعيلة واحدة، مما يمنحه قدرة كبيرة على التشكل والزحاف والاختزال، غير أنَّ الشاعر لا يستخدم الرجز وفق النموذج الخليلي الصارم، بل يعتمد عليه بوصفه مادة إيقاعية أولية ينحتها كما يشاء، فيجعلها تتوزع بمرونة عبر الأسطر وفق الإحساس اللحظي والانفعال العاطفي للشخصية، إن اختيار الرجز هنا ليس اختيارًا وزنيًا صرفًا، بل هو استثمار لطبيعته الموسيقية التي تمتاز بسرعة النبض وتناسب حالة الاضطراب والارتباك التي تحكم النص.

وتظهر تفعيلة **مستفعلن** في بنية النص حضورًا واضحًا، لكنها لا تأتي ثابتة في عددها ولا بطولها التقليدي، بل تتعرض للاختزال فتنحول أحيانًا إلى **فاعلن**، أو

تُزاد وتتقص فيها المقاطع تبعًا لطول الجملة وقوة الانفعال. هذا التشكل الحرّ للتفعيلة يمثل انزياحًا واعيًا عن الوزن المعياري؛ انزياحًا يخدم المعنى لأنّ الشاعر يسعى إلى وزنٍ يتكيف مع النفس لا إلى نفسٍ تُجبر على وزن، ولذلك تتوزع التفعيلة وفق حركة الفعل والانفعال: مرّةً في اتساع الجملة الطويلة، ومرة في القصر الحاد لكلمة منفردة، وكأنّ الوزن نفسه يتنفس ويضيق ويتسع تبعًا للحظة الشعورية.

ورغم هذه الحرية الظاهرة، فإن النص يحتفظ بانسجام إيقاعي لافت، سببه قدرة نزار قباني الفائقة على ضبط المقاطع الصوتية داخل الجملة، فالتفعيلة الموحدة تعمل كخيوط نغمي خفي يربط بين الأسطر، ويجعل الانتقال من مقطع إلى آخر انتقالًا موسيقيًا لا يُشعر القارئ بانقطاع، وتُسهم الجمل القصيرة المتتابعة مثل «ذوّبي» و«وحيدة» في خلق نبضات منقطعة تقابل الانفعالات العاطفية المفاجئة، بينما تمتد الجمل الطويلة لتؤدي وظيفة الاستطراد النفسي، فيبدو الإيقاع وكأنه يترجم حركة النفس بدقة.

ويلعب الوزن في هذا النص دورًا دلاليًا مهمًا، فاختيار الرجز بما فيه من سرعة ومرونة يعكس التوتر الداخلي للمتكلمة، فالتسارع في بعض المواضع يوحي بتدفق الشعور، بينما يشي الاختزال والقطع بانكسارٍ أو توقف مفاجئ في الوعي، كما أنّ التكرار الصوتي للجمل والفواصل يعمّق الشعور بالانتظار والقلق، وكأنّ الموسيقى نفسها تعيد إنتاج حالة التعلق والعجز، وتبلغ هذه الدلالة الإيقاعية ذروتها في الخاتمة حين تُفصل كلمة «وحيدة» في سطر مستقل، فيتحول الانقطاع الوزني إلى إعلان عن انقطاع نفسي كامل.

ويستكمل النص بناءه الموسيقي عبر الإيقاع الداخلي الذي لا يقل أهمية عن الإيقاع العروضي، فالتكرار في «و دون... و دون...» والأفعال المتعاقبة (أخرج – تناول – ذوّب – غاب) يخلق طبقة صوتية ثانية تزيد من توتر النص، كما يعزز

الجناس والقوافي الداخلية هذا الإيقاع الخفي، هنا يصبح الوزن الخارجي امتداداً طبيعياً للإيقاع الداخلي، ويتحوّل النص كله إلى حركة موسيقية واحدة تهتزّ مع اضطراب الشخصية، حيث تنصهر التفعيلة في التجربة العاطفية ولا تبقى مجرد قالب فني، مايتوافق و قول نازك الملائكة "استجابةً للميل إلى الخروج على فكرة النموذج المتّسق اتساقاً تاماً والهروب من التناظر"²⁴.

تكتسب القافية في شعر نزار قباني بُعداً وظيفياً واضحاً، فهي ليست مجرد خاتمة صوتية للسطور، بل عنصرٌ موسيقي يحقق التوازن بين المقاطع، ويمنح النص درجة عالية من الانسجام والتناغم. ومن خلال ما تحدّثه من تكرارات صوتية متقاربة، تسهم القافية في تثبيت الإيقاع الداخلي، وتوحيد النبرة الشعرية التي تسري في جسد القصيدة، مما يجعل حضورها عاملاً أساساً في اتساق النغم وهيمنة الموسيقى على الجو الشعري العام؛ وتتشكل بنية القافية □ الأساس من "عدة أصوات تتكرر □ أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترديدها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان □ فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"²⁵.

4. خاتمة:

في ختام دراستنا يمكن أن نخلص إلى:

-حاول نزار قباني أن يطور المستوى الصوتي في تجربته الشعرية؛ فجدد في شعره إيقاعاً خاصاً لم يقف عند الإطار الخارجي كالوزن، بل نجد تركيزاً قوياً للإيقاع الداخلي تتكثف فيه القوافي، وتتناغم فيه الحروف فضلاً عن تكرار الكلمات، واجتماع الألفاظ التي يشكل حضورها جرساً خاصاً، ولا سيما إذا تحقّق فيها التوازي الصوتي بأنماطه المتنوعة.

- تأكد لدينا أن نزار قباني شاعر من أصحاب التجارب الشعرية المستقلة؛ لأنه سعى أن يفرد لنفسه رؤيا شعرية يختص بها.
- تعامل الشاعر نزار مع البحور الخليلية الصافية والمركبة، ما أحدث تشكيلات عروضية حرة توزعت فيها التفعيلات بشكل يخرج عن بنية القصيدة العمودية، لكنه يبقى قريبا منها، وهذا التوزيع الموازي للتفعيلات يعمق تناغم الأوزان العروضية.
- تداخل الأبنية العروضية، كسر صرامة القيد العروضي، وأضاف إلى التوزيع الحرّ للتفعيلات تداخل حر في الأبنية العروضية، وكان للمزج بين التفعيلات والبحور أبعاد دلالية خاصة في شعر نزار.
- شعر نزار يتمتع بخصوصية ذاتية، لاسيما في شكل القصيدة التي لم تنظم بطريقة تقليدية، إنما امتازت بتنوع الأساليب، حيث كان للمزج بين التفعيلات أو البحور أبعاد دلالية خاصة في شعر نزار.
- برزت القافية في النصوص النزارية المدروسة متخلصة من وظيفتها التقليدية التي تقتصر على الدور الموسيقي الصرف، الذي يتعدى مهمة التطريب، واشتركت اشتراكا فعالا في التشكيل الدلالي.
- عزز التكرار من البنية الإيقاعية للنص الشعري، إذ عمل على تقوية رنين اللفظ في القصيدة بعد الوزن والقافية.
- إنَّ معظم التكرار في شعر نزار لم يأت حشوا لإتمام تشكيل، أو لخلق نغم موسيقي فحسب؛ إنما كانت الغاية الأساسية منه تحقيق أهداف دلالية وأسلوبية مما يجعل تغيب التكرار في نصه مخلا ببنائه ودلالته.

5. الهوامش والإحالات:

¹ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، يونيو 1985، ص5. وينظر:

- ² مقدار محمد شاكرا قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل - العراق، ص5.
- ³ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج15، ص373.
- ⁴ الفيروز أبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج3، ص100.
- ⁵ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، 1979، ص44.
- ⁶ صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحت: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص139-140.
- ⁷ روز غرب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص107.
- ⁸ خالد سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1986، ص111.
- ⁹ فاضل ثامر، الصوت الآخر . الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992، ص290.
- ¹⁰ ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى في العصر العباسى، دار القلم العربى، حلب . سورية، ط1، 1997، ص10.
- ¹¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحت: وشرح عبد السلام محمد هارون، ط5، طبعة المدني القاهرة، 1985م، 1/ 79.
- ¹² أبو الفتح عثمان بن جنى، الخصائص، تحت: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (د.ت)، 1/ 34.
- ¹³ فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة، 1999م، 48.
- ¹⁴ محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، ط6، دار الفكر، بيروت، 1975م، 261.
- ¹⁵ حازم علي كمال الدين، نظرية المناسبة اللفظية للأوزان العروضية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، 264.
- ¹⁶ يوسف وغيلسي، النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ط1، دار الشروق، بيروت، 1983م، 56.

- ¹⁷ محمد ثابت، أروع ما كتب نزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص26.
- ¹⁸ نزار قباني، الأعمال الشعرية والسياسية، (المجموعة الكاملة)، 1-3، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس، ط2007، ص16، ص249-250.
- * وهي محاكاة الوضع اللغوي لمظاهر الطبيعة، جماليات المفردة القرآنية: أحمد ياسوف، 33.
- ¹⁹ ينظر: إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، 117.
- ²⁰ نزار قباني، قصيدة بلقيس، دار بستان، دمشق - سوريا، 1982، ص9.
- ²¹ المصدر السابق، ص14.
- ²² هو مزية صوتية تحرك الخيال نحو سلسلة من المعاني تتداعى متصلة بالكلمة، وهو مرتبط غالباً بجرس الكلمة وإيقاعها وما تحمله من ظلال.
- ²³ نزار قباني، قصائد، ط1981، ص25، ص3.
- ²⁴ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007، ص60 - 61.
- ²⁵ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1981، ص5، القاهرة، 246.