مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 15، عدد رقم:02، جوان 2026، صص: 277 - 297

تاريخ الاستلام(2026/02/10)تاريخ القبول (2026/06/04)تاريخ النشر (2026/06/30)

# البُنية الصوتية وتحولات المعنى في قصيدة يا نهر للسياب

# Phonological Structure and Meaning Transformationsin Badr Shakir al-Sayyab's Poem "O River"

**معتز قصي ياسين**

جامعة البصرة(العراق)، mutazalshaui@gmail.com

**ملخص:**

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقة بين البنية الصوتية والدلالة الشعرية في قصيدة (يا نهر) لبدر شاكر السياب، انطلاقًا من مقاربة نقدية ترى أنّ الصوت في الشعر الحديث مكوّن بنائي يشارك في إنتاج الدلالة وتوجيه أفق القراءة. وتقوم الدراسة على فرضية مفادها أنّ التحولات الصوتية في القصيدة، بما تشتمل عليه من إيقاع ونبر وتنغيم وتفاوت في السرعة والبطء، تسهم في الكشف عن البنية الشعورية العميقة للنص، وتضيء ما ينطوي عليه خطاب الشاعر من قلق وفقد واغتراب. وقد أظهرت القراءة أنّ صورة النهر في القصيدة تتحول عبر التشكيل الصوتي والرمزي إلى علامة على انقضاء الزمن، و انكسار الذات، وتعذر الخلاص. كما بيّنت الدراسة أنّ التباين الإيقاعي وتعدد أنماط التنغيم يجسدان اضطراب الرؤية الشعرية، ويمنحان النص قدرة تعبيرية تكشف قلق الإنسان الحديث في بحثه الدائم عن المعنى. وبذلك تمثل القصيدة نموذجًا مهمًا لتداخل الصوت والدلالة في الشعر العربي الحديث، ولا سيما في تجربة السياب التي جعلت من الإيقاع أداةً جمالية وفكرية في آن واحد.

**كلمات مفتاحية:** البنية الصوتية، الإيقاع، الدلالة، النبر

**المؤلف المرسل:** معتز قصي ياسين **الإيميل:**mutazalshaui@gmail.com

**Summary**:

This study aims to explore the relationship between phonological structure and poetic meaning in O River, a poem by Badr Shakir al-Sayyab. It adopts a critical approach that views sound in modern poetry as a structural component that actively participates in the production of meaning and the shaping of the reader's interpretive horizon. The study is based on the assumption that the poem's phonological transformations—including rhythm, stress, intonation, and variations in tempo—contribute to revealing the text's deep emotional structure and illuminating the poet's discourse of anxiety, loss, and alienation. The analysis demonstrates that the image of the river is transformed, through both phonological and symbolic configurations, into a sign of the passage of time, the fragmentation of the self, and the impossibility of redemption. The study further shows that rhythmic variation and the multiplicity of intonational patterns embody the instability of the poetic vision and endow the text with an expressive power that reflects the modern individual's persistent search for meaning. Consequently, the poem represents a significant example of the interplay between sound and meaning in modern Arabic poetry, particularly in al-Sayyab's poetic experience, where rhythm functions simultaneously as an aesthetic and intellectual device.

**Keywords:** phonological structure, rhythm, meaning, stress.

**1.مقدمة :**

تُعَدّ قصيدة "يا نهر"للشاعر بدر شاكر السياب أنموذجًا دالًّا على قدرة القصيدة العربية الحديثة على استيعاب التحولات التعبيرية الجديدة من داخل البنية العمودية الموروثة، فالقصيدة، على الرغم من حداثة رؤيتها، تظل مشدودة إلى انتظام البيت الشعري القائم على توازن الشطرين ووحدة الإيقاع وتقارب القافية، الأمر الذي يجعل حداثتها متحققة في طرائق بناء التجربة وصياغة الدلالة، ولم تقتصر هذه الحداثة على إعادة توظيف الشكل الوزني الموروث، بل امتدّ إلى آليات تشكّل الدلالة ذاتها، إذ لم يعد الإيقاع حامِلًا للمعنى، بل أصبح مكوّنًا داخليًا فاعلًا يسهم في إنتاجه. وفي هذا السياق، يحتفظ البيت الشعري بمركزيته بوصفه وحدة إيقاعية ودلالية متكاملة، تتآزر داخلها حركة الشطرين في احتواء التجربة وتنظيم تدفقها. ويتجلى ذلك بوضوح في توظيف السياب للنهر رمزًا للذات الإنسانية الممزقة بين الحنين إلى الماضي وخيبات الحاضر، حيث لا تحيل حركة الجريان إلى الاستمرارية الخلّاقة، وإنما تعكس تآكل الزمن واستحالة استعادته، فيصبح النهر مرآة للفقد والتحوّل.

وتتأسس شعرية النص الحديث، في هذا السياق، على تفاعل أنظمة صوتية متعددة، تشمل نظام المقاطع، وتوزيع النبر، ومسارات التنغيم، وتجاور الأصوات، فضلًا عن البنية التركيبية للجملة الشعرية. وتنتظم هذه الأنظمة ضمن شبكة من العلاقات الداخلية التي تتحدد قيمة كل عنصر فيها من خلال موقعه الوظيفي داخل النص، بما يجعل البنية الصوتية جهازًا تنظيميًا يضبط حركة المعنى ويوجه مسار القراءة، محولًا الإيقاع من انتظام كمي ثابت إلى طاقة دلالية تكشف دينامية التجربة الشعرية وأثرها النفسي. وانطلاقًا من ذلك، تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى استكشاف العلاقة بين البنية الصوتية وتحولات المعنى في قصيدة "يا نهر"، بوصف الصوت وسيطًا أساسياً في نقل الرؤية الشعرية وتجسيد التجربة الشعورية. ومن خلال هذه المقاربة، يتضح أن التحليل الصوتي يمثل أداة فاعلة للكشف عن جوهر الرؤية الشعرية، بما تحمله من تمثيل لأزمة الإنسان الحديث في عالم يتراجع فيه المعنى، ومحاولة الشعر استعادة بعض إمكانات الخلاص.

**2. إشكالية البحث**

تتمثل إشكالية البحث في الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية الصوتية وتحولات المعنى في قصيدة "يا نهر" لبدر شاكر السياب، وبيان كيف استطاع النص، من داخل البنية العمودية التقليدية، أن يحقق حداثته التعبيرية من خلال جعل الإيقاع والصوت عناصر داخلية منتجة للدلالة ومجسدة للتجربة الشعورية.

**3. هدف البحث**

يهدف البحث إلى استكشاف فاعلية البنية الصوتية في بناء الدلالة داخل قصيدة "يا نهر" لبدر شاكر السياب، وبيان أثرها في التعبير عن التحولات النفسية والوجدانية، وفي تجسيد حداثة التجربة الشعرية داخل الإطار العمودي التقليدي.

**4. البنية الصوتية وتحولات المعنى في قصيدة يا نهر للسياب**

في الشعر، يتحول الصوت من مجرد وسيلة لنطق الكلمات إلى أداة بنائية ودلالية، قادرة على تشكيل المعنى وإعادة توجيه التجربة الشعورية. فالإيقاع الشعري ليس مجرد تكرار زمني للأصوات، بل هو نظام دقيق من العلاقات الصوتية التي تتفاعل مع البنية النحوية والدلالة، فتنتج شبكة داخلية من الانفعال والتأمل. في هذا السياق، يُمكن تعريف الإيقاع بأنه ((تتابع الأحداث الصوتية في الزمن)) (1)، أي على مسافات زمنية متساوية أو

متجاوبة (2)، يشمل المدى الزمني للنبر، درجات الصوت، قوة الجهر والهمس، وأخيرًا التنغيم الذي يعكس حركة النبرة صعودًا وهبوطًا ومستويًا، ليصبح بذلك الإيقاع محركًا لدلالات النص وتوتراته الداخلية. وتختلف آليات إنتاج الإيقاع بين اللغات، فمنها ما يعتمد على الكم الزمني للمقاطع (الإيقاع الكمي)، ومنها ما يركز على النبر كأساس للبنية الإيقاعية (الإيقاع النبري أو الكيفي) (3) غير أن هذا التمييز لا يعني انفصال العناصر الصوتية بعضها عن بعض، لأن الظواهر الصوتية المختلفة تظل متآزرة داخل النظام الإيقاعي العام، حيث يمكن أن تؤدي كل خاصية منها وظيفة دلالية حين يقتضيها السياق الشعري. ومن هنا تتأكد قيمة التنظيم الصوتي متعدد المستويات بوصفه أداة فنية تمكّن الشاعر من بناء أبعاد شعورية ودلالية تتصل بالحالة النفسية للنص.

تُؤدي البنية الصوتية في الشعر العربي دورا محوريا في تشكيل المعنى، إذ تمثل أداة دلالية تسهم في كشف البنية الداخلية للقصيدة وتحديد مسار التجربة الشعورية فيها. ويظهر ذلك بوضوح في تجربة الشاعر بدر شاكر السياب، ولا سيما في قصيدته يا نهر، حيث يتكامل الإيقاع مع المعنى ليكوّنا معاً البنية الكلية للنص. فالإيقاع المتولد عن تداخل التفعيلات، وتوزيع النبر، وحركة التنغيم، يجعل القصيدة أكثر قدرة على التعبير عن الانفعال الإنساني والقلق الذي عاشه الشاعر. ويشير بعض الدارسين إلى أن تجربة بدر شاكر السيّاب تمثّل أحد أهم مناحي التحديث في النصّ الشعري العربي، حيث يكسر الشاعر قيود الإيقاع التقليدي ويستثمر أنماطاً إيقاعية متحرّكة ومتنوّعة تتفاعل مع مستويات الدلالة والمشاعر في النص. (4) وذهبت دراسات نقدية حديثة إلى أن السياب نجح في المزج بين التراث الإيقاعي للشعر العربي ومقتضيات التعبير الفني الحديث، مستفيدًا من وحدة التفعيلة والمرونة الإيقاعية في البناء الصوتي للنص وهو ما يُعبر عن ديناميكية الذات الشعرية المعاصرة.. (5) وتكمن أهمية هذا الرأي في أنه يفسر كيف تصبح التفعيلة في هذه القصيدة مجالًا للمرونة التعبيرية، إذ يتولّد من هذا النظام الإيقاعي توترٌ يوازي توتر الرؤية الشعرية ذاتها.

وعليه، فإنّ دراسة البنية الصوتية في قصيدة يا نهر تكشف كيف أن السياب استثمر المقاطع والنبر والتنغيم والقافية ليمنح النص طاقته التعبيرية. فالتنغيم الصاعد في بعض المواضع يجسد حِدّة الانفعال، فيما يعكس التنغيم الهابط سيطرة الحزن

والاستسلام، بينما يترجم البطء في بعض المقاطع إحساس الشاعر بالخذلان. بهذا الشكل، تصبح البنية الصوتية وسيلة لقراءة تحولات المعنى، حيث يتجلى الجانب المأساوي من التجربة الإنسانية للسياب من خلال الإيقاع ذاته. وفيما يأتي أهم عناصر البنية الصوتية في القصيدة:

**1،4: الأنساق المقطعية**

تمثل تجربة بدر شاكر السياب إحدى العلامات الفارقة في مسار الشعر العربي الحديث، إذ فتحت أفقاً جديداً لإعادة بناء العلاقة بين الموسيقى الشعرية والدلالة، فقد أعاد السياب صياغة هذه العلاقة على نحو جعل الإيقاع عنصرًا بنيويًا في إنتاج المعنى، متجاوزًا كونه إطارًا وزنيًا خارجيًا يضبط انتظام التفعيلات. وفي قصيدته يا نهر يتضح هذا التداخل العميق بين البنية الصوتية وتحولات المعنى، حيث يتأسس النظام العروضي على نسقين من البحر الكامل: أولهما النسق الرئيس (ب ب – ب –) أو مُتَفاعِلُن الذي تكرّر ثمانين مرة، وثانيهما النسق الثانوي المتوّلد من النسق الرئيس عبر زحاف الإضمار (– – ب –) أو مُتْفاعلن الذي ورد ستاً وأربعين مرة. هذا التوزيع يمنح القصيدة إيقاعاً يميل في عمومه إلى السرعة نتيجة سيطرة النسق الأول، بينما يمثل النسق الثاني لحظات من التباطؤ والهدوء. وتتضح أهمية هذه الهيمنة في الأعاريض والأضرب على نحو خاص، إذ بلغت نسبة حضور النسق الأول اثنين وثمانين في المئة، وهو ما يكشف عن وعي السياب بضرورة الحفاظ على انتظام النغمة عند خواتيم الأبيات، الأمر الذي يرسخ الطابع الموسيقي المهيمن على النص.

غير أن ما يميز البنية الصوتية في قصيدة يا نهر ذلك التوتر الذي ينشأ من الانتقال بين النسقين. فالنسق السريع يجسد التدفق الشعوري المضطرب الذي يشبه جريان النهر نفسه، في حين يتيح النسق البطيء نوعاً من الوقفة التأملية التي تبطئ حركة الخطاب الشعري وتسمح بانبثاق معانٍ أعمق. هذا التناوب بين السرعة والبطء لا يتم عبر كسر الوزن، بل عبر زحاف الإضمار الذي يستبدل مقطعين قصيرين بمقطع طويل، وهو تحول يبدأ من بداية التفعيلة، فيضفي على البيت طابعاً مغايراً من دون أن يخل بالوحدة الإيقاعية. وهنا تكمن دقة السياب في التحكم بالموسيقى الشعرية واستثمارها بوصفها أداة للتعبير الدلالي، إذ تتحول التغيرات الصوتية إلى إشارات بلاغية تحمل معنى درامياً: اندفاع

متسارع عند لحظة الانفعال، وبطء متأمل عند لحظة الحزن أو الوقوف أمام صورة معينة(6).

ولا تأتي الأبيات التي يهيمن عليها النسق الثاني في متواليات متقاربة، بل تظهر متفرقة ضمن نسيج القصيدة، وهو ما يقلل من أثرها في خلق نظام إيقاعي بديل، ويجعل تأثيرها أقرب إلى ومضات صوتية أو نغمات مترامية ترتفع قليلاً ثم تهبط إلى الإيقاع المعتاد. ومن خلال هذا التوزيع المتقطع يحقق السياب مقصداً فنياً، فالتنوع الصوتي يعمل كتوقفات مؤقتة أشبه بأنفاس داخل تيار شعري مندفع. وبهذا تصبح البنية الصوتية انعكاساً دقيقاً للتجربة الشعورية، حيث التوتر بين التدفق والتوقف يمثل صورة موازية لاضطراب الذات وهي تواجه النهر رمز الحياة والذاكرة. وإذا وضعنا هذا التحليل في سياقه النقدي، تبين أن السياب يجسد في هذه القصيدة جدلية التقليد والتجديد في آن معاً؛ فهو يلتزم بوحدة الضرب على وفق القواعد العروضية، لكنه في الوقت نفسه يوظف الزحافات والتحولات المقطعية ليمنح النص مرونة إيقاعية أكبر وحرية تعبيرية أوسع.

إن قصيدة "يا نهر" تكشف للشاعر بدر شاكر السياب أن البنية الصوتية تمثل طاقة دلالية فاعلة تتداخل مع نسيج النص الشعري وتسهم في تشكيل معناه. إذ تعبّر هيمنة النسق الإيقاعي السريع عن اندفاع التجربة الشعورية، في حين يتيح النسق البطيء لحظات من التوقف والتأمل. وتؤسس الجدلية بين هذين النسقين بنية إيقاعية تعكس عمق التجربة السيابية، بما تنطوي عليه من سعي إلى تحقيق توازن بين الانفعال الشعوري والتنظيم الإيقاعي. وبذلك يصبح الإيقاع معادلًا دلاليًا للتجربة، ويتحوّل الصوت إلى أحد المرتكزات الأساسية في إنتاج المعنى داخل النص الشعري العربي الحديث.

**قصيدة يا نهر (7)**

1. يا نهرُ، عاد إليك بعد شتاته     صبّ يفيض الشوق من زفراته
2. حيران يرمق ضفتيك بلوعة     فيكاد يصرع شوقه عبراته
3. كم رافقتك فآنسك خطاه في     غدواته للحب أو روحاته
4. أفأنت تذكره وتحفظ عهده     أم قد نسيت عهوده وسماته
5. قد أنكرته فتاتُه وتبعتها     وهو الذي يفديكما بحياته
6. لَيَوَدُّ من شغف بمائك لو غدا     ظلًّا يداعب فيه جنياته

7. متعلّقًا بشراع كل سفينةٍ ليجاذب الملاّح أغنياته
8. وتلوذ أنوار النجوم بصدره وتراقصُ الأمواج من ضحكاته
9. يا نهر، أين مضى الزمان بأنسه والمترع المعسول من كاساته؟
10. وهل اهتدى الزمن الحقود فغال ما قد أودع المفؤود في خلواته؟
11. قبلاته في ضفتيك صريعةٌ أفهل حفظت له صدى قبلاته؟
12. أمواجك اللائي شهدن غرامه وسمعن لوعته وبثّ شكاته
13. عبثت بهنّ من الليالي غدرَةٌ وأضاعهُنّ الجزرُ في سفراته
14. والدوح أسلم للبلى ورقاته وثمالة القبلات في ورقاته
15. والريح أسامها انتظار إيابه وأملّها ترديد أغنياته
16. فرمت لطول عيائها مزمارُه وعفا بمسمعها صدى نغماته
17. يا ساقي الشجرات، ما لك لا تُرى إلا كئيبًا لجّ في حسراته
18. وتطوف ما بين الرياض أباحثًا عن غائب حجب البعاد سماته
19. ما للروابي أرمَّتك شكاتها؟ والمرجُ ألقى فيك شبّاباته
20. فسلّ الربى عن نورها وزهورها والمرج عن شعرائه ورعاته
21. ذهبوا فما في الروض إلا نائح متفردٌ بدموعه وأذاته
22. حُلوَ الخريرِ ملاذَ كل معذّبٍ ظمئ الفؤاد وأنت بعضُ سقاته

تتجلى البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال تجسيدها الحي للتجربة الشعورية التي يحاول الشاعر التعبير عنها، حيث يتماهى الإيقاع مع حركة الانفعال ويعكس تقلبات الوعي الشعري نفسه، فالسرعة في بعض المقاطع، مع تتابع التفعيلات المتقطعة والنبرات المرتفعة، يوحي بالاندفاع العاطفي والاستعجال في استعادة الذكريات ومحاولة الإمساك بالنهر والحبيبة قبل أن يختفي أثرهما، في حين يتراءى التباطؤ المفاجئ في مقاطع أخرى كعلامة صوتية على الانكسار والاستسلام لتأثير الزمن الغادر الذي ينهش العلاقات ويترك الذات في مواجهة مأساوية مع الفقد، ويزداد هذا التذبذب الإيقاعي وضوحًا مع التنقل المستمر بين محاور النص من الذات إلى النهر، ثم إلى الحبيبة، فالزمن، ثم عناصر الطبيعة، بحيث يعكس كل انتقال صوتي حالة انفعال جديدة، وكأن الصوت نفسه يفكر ويصارع الانفعال قبل أن تستقر الصورة في ذهن القارئ.

ومع ثراء هذه الثيمة، إلا أن التجربة الشعرية عانت من غياب الوحدة العضوية والعمق الفني؛ كما أن اللغة جاءت في معظم الأحيان مباشرة ومعجمية، لا تلتقط العلاقات العميقة بين العناصر، بل تكتفي بإبراز ظاهر الأشياء وعلاقاتها القريبة، وهو ما يتعارض مع جوهر التجربة الشعرية التي تسعى عادةً إلى كشف ما وراء الظاهر (8) فالشاعر اكتفى ببعثرة مشاعره على نحوٍ متقطع أدى إلى بتر السياق وتشتت دلالاته. فبينما يستهل النص بإعلان العودة، يظهر في البيت الثاني الميل إلى المباشرة ولغة التركيب الضعيفة، ثم ينزاح فجأة نحو النهر، ليعود ويقطع هذا الاتصال في البيت الخامس. هذا الاضطراب استمر طوال النص عبر انتقالات غير مبررة بين مناجاة الطبيعة واتهام الزمن، وصولاً إلى الخاتمة التي أربكت بنية القصيدة؛ حين يُضاف بيت لا يرتبط بسياق التراكم الدلالي الذي حاول الشاعر بنائه، ما يترك الإيقاع نفسه، شأنه شأن المعنى، في حالة تأرجح بين الانضباط والانكسار، ليكشف في النهاية أن الصوت في هذه القصيدة تجسيد حيّ للوعي الشعري وهو يحاول الإمساك بتجربة الفقد والغياب ومعالجتها شعريًا، في لحظة تكشف عن مأزق الذات وانقسامها بين الرغبة في الاستقرار والانفعال، حيث يصبح الإيقاع شاهدًا على الصراع الداخلي بقدر ما هو وسيلة للتعبير عن الطابع الديناميكي للفكرة الشاملة.

وبذلك، فإن البحث في البنية الكلية للقصيدة لا يمنح القارئ تصوراً واضحاً عن حركة داخلية متغيرة، سواء في إطارها الموضوعي أو الإيقاعي، بما في ذلك نظامها المقطعي. ولا يبقى أمام الباحث إلا التوجه نحو الأبيات المفردة التي برزت أحياناً بسرعتها أو بطئها، بوصفها لحظات مضيئة وسط نص غلبت عليه المباشرة والتشتت.

ويبدو من خلال القراءة التحليلية لتفعيلات القصيدة سيطرة النسق الأساس السريع مُتَفاعلن، مع استثناءات قليلة تؤكد بطء بعض الأبيات لتعكس الحزن. إذ تكشف بنية القصيدة عن انتظامها بين نسقين إيقاعيين متعارضين، أحدهما متسارع يتجلى في عدد من الأبيات المتفرقة، والآخر بطيء يظهر في مواضع محدودة، بوصفه انعكاسًا مباشرًا لاختلال الرؤية الشعرية ذاتها، إذ لا يعمل هذا التفاوت الإيقاعي على خلق جدلية جمالية منتجة، بقدر ما يكشف عن حالة من الاضطراب تتوزع فيها الذات بين الانفعال ولحظات نادرة من التوقف والتأمل، الأمر الذي يجعل الإيقاع عنصرًا دلاليًا فاعلًا في إنتاج معنى التشظي والانكسار. فالإيقاع السريع يدل غالبًا على القلق الداخلي وتشتت الرؤية، لأن

الأصوات تتتابع فيه بسرعة من غير أن تبني معنى واضحًا، في حين يأتي الإيقاع البطيء في مواضع معزولة، أشبه بمحاولات متأخرة لفهم المعنى أو استعادة التجربة بعد أن خفّ أثرها الانفعالي.

وتزداد إشكالية هذا التوزيع الإيقاعي حين يُقاس بطبيعة التجربة الشعورية التي تقوم عليها القصيدة، إذ إن الحزن العميق والتوجع الشعوري اللذين يهيمنان على أفق النص يفرضان، في العادة، إيقاعًا متأنيًا يسمح بتكثيف الإحساس وتوسيع أبعاده التأملية. من هنا، تبدو السرعة الإيقاعية في عدد من الأبيات وكأنها مفصولة عن منطق التجربة، أو صادرة عن اندفاع شعوري لم تتح له القصيدة زمنًا كافيًا لإعادة صياغته فنيا، فلا تؤدي وظيفة تعبيرية مضافة، بل تخلق فجوة بين ما يُقال وكيف يُقال. وحتى في المواضع التي يمكن فيها تأويل هذا التسارع بوصفه استجابة لاستدعاء الماضي أو محاولة استرجاع لحظة عاطفية مكثفة، فإن هذا التأويل يظل محدود الأثر، لأنه لا ينفتح على رؤية جديدة، بل يعيد إنتاج الانكسار ذاته بلغة إيقاعية مضطربة.

أما الأبيات السريعة التي تتكئ على نبرة الاستسلام واليأس، فإنها تكشف عن مفارقة أكثر عمقًا، إذ يتقاطع فيها الإيقاع المتسارع مع معنى الانكسار، بما يفضح غياب الانسجام الداخلي بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي. وفي مقابل ذلك، تظل الأبيات البطيئة، على قلّتها، أقرب إلى جوهر التجربة، لأنها تتيح للذات الشاعرة أن تواجه خسارتها بوعي، غير أن عزلتها داخل البنية العامة للنص تجعلها غير قادرة على إعادة توجيه المسار الإيقاعي أو إنقاذ وحدة القصيدة.

ويبلغ هذا الخلل ذروته في البيت الأخير، الذي يبدو كأنه محاولة متأخرة لفرض مسحة تفاؤلية على النص، غير أن هذا التحول لا يخرج من صميم التجربة، ولا تسبقه مقدمات إيقاعية أو دلالية واضحة، لذلك يبدو أقرب إلى إضافة جاءت من خارج النص، لا نتيجة نابعة منه. لأن السرعة والبطء يتجاوران من غير أن يكوّنا بناءً منسجمًا، مما يضعف أثر النص كله، ويجعل التفاوت الإيقاعي صورة لتشتت ذات الشاعرة. في المقابل، يقدّم الإيقاع البطيء دلالة أكثر اتساقًا مع بنية النص ومع مضمونه. ففي البيت التاسع الذي يُبنى على صيغة استفهامية ضمن نداء موجه إلى النهر، نجد أن البطء الإيقاعي يترجم شعورًا عميقًا بالأسف على زمن ضائع لن يعود، وهو ما يجد تجسيده الصوتي في امتداد المقاطع

ووطأتها الزمنية التي تتناسب مع ثقل الحزن الكامن. وينطبق الأمر ذاته على البيت التاسع عشر، الذي يجمع بين الاستفهام والتعجب، ليؤكد الإحساس بالخذلان مما آل إليه حال النهر، الذي يغدو معادلًا رمزيًا لذات الشاعر الممزّقة. وهنا تتكامل البنية المقطعية البطيئة مع التركيب النحوي لتنتج قيمة دلالية عميقة، تجعل من الإيقاع شريكًا فاعلًا في بناء الصورة الدرامية. وعليه، تكشف قراءة البنية المقطعية في قصيدة "يا نهر" أن تحولات الإيقاع لم تحقق ترابطًا فنيًا واضحًا، لكنها أسهمت في إبراز الحالة النفسية للشاعر وصراعه مع الزمن فالقصيدة تتأسس على مفارقة صوتية بين السرعة والبطء، وهي مفارقة تجسد تمزّق التجربة وتقطعها، وتؤكد أن البنية الإيقاعية جزء لا يتجزأ من البنية الدلالية للنص.

**2،4: النظام النبري**

يرتبط النظام النبري في قصيدة "يا نهر" ارتباطًا واضحًا بالبنية الصوتية العامة للنص، بحيث يصبح الصوت عنصرًا أساسيًا في توجيه المعنى ونقله من مستوى إلى آخر. فاختيار البحر الكامل، بما يحمله من نبرات قوية ومتتابعة، لا يؤثر في الإيقاع وحده، بل يمتد أثره إلى صياغة الجملة الشعرية نفسها، وعلى كيفية توزّع الأصوات الشديدة والرخوة، والمشددة والممدودة، داخل البناء اللغوي. ففي المقاطع التي يهيمن عليها النداء والاستفهام، يرتفع النبر وتتسارع الحركة الصوتية، فتتراكم الأصوات القوية والحادة، ويُدفع المعنى نحو التوتر والاحتجاج، وكأن الذات الشاعرة تُدفع دفعًا إلى البوح تحت ضغط الإيقاع ذاته. ويغدو هذا النبر المرتفع، ولا سيما في مواضع النداء والاستفهام، معادلًا سمعيًا لحالة القلق التي تحكم علاقة الشاعر بالنهر، إذ لا يعود الخطاب موجّهًا إلى كيان طبيعي بقدر ما يُوجَّه إلى زمن غادر وذاكرة متصدعة، فيتحول الصوت إلى وسيلة استدعاء ومحاكمة في آن واحد.

غير أن هذا التصاعد الصوتي لا يستمر على وتيرة واحدة، إذ تشهد القصيدة تحولات ملحوظة في بنيتها الصوتية تتزامن مع تحولات المعنى من الانفعال المباشر إلى التأمل الحزين. ففي المقاطع التي تستحضر الزمن الغادر وخراب المكان وغياب الشخوص، ينخفض النبر تدريجيًا، وتبرز الأصوات الممدودة والرخوة، فتتباطأ الجملة الشعرية ويغدو الصوت أقل حدّة، وهو ما يوازي دلاليًا انتقال الخطاب من الاحتجاج إلى الاستسلام النسبي، ومن مخاطبة النهر بوصفه شريكًا إلى رؤيته بوصفه مرآة للفقد.

وتتكشف العلاقة الجدلية بين الصوت والمعنى في المقاطع التي تتناول الطبيعة المحيطة بالنهر، حيث يتجاور حضور الأصوات ذات الإيحاء اللين مع دلالات الانطفاء والزوال، فتتأسس مفارقة صوتية-دلالية تعمّق الأثر المأساوي للنص. فالبنية الصوتية، بما تحمله من تنوع في النبر واختلاف في الإيقاع، تسهم في تحريك المعنى داخل القصيدة، إذ ينتقل من الحنين إلى الاتهام ثم إلى الحزن. لذلك يصبح النظام النبري جزءًا من أسلوب السياب في توظيف الإيقاع للتعبير عن المعنى، والكشف عن تشتت الذات وقلقها، فيكون الصوت عنصرًا أساسيًا في تشكيل التجربة الشعرية.

يكشف النظام النبري، عن اثنين وعشرين نموذجًا، تهيمن عليها النماذج خفيفة النبر (ثلاثة عشر بيتا) مقابل نماذج النبر الكثيف (تسعة أبيات). وبذلك جاء النبر بنوعيه داعمًا لسرعة الإيقاع التي فرضها النظام المقطعي، لكنه لم ينجح في تشكيل نسق منظم قادر على إنتاج توازٍ بين الصوت والدلالة على مستوى البنية الإيقاعية بشكل عام. وإذا ما تجاوزنا الإيقاع الكلي للقصيدة بوصفه إطارًا عامًا، واتجهنا إلى تفكيك مستويات النبر والتشديد في مفرداتها، أمكننا أن نلحظ بوضوح كيف يجعل السيّاب من النبر أداة دلالية محورية، يوزّعها بعناية في المواضع المفصلية التي تقوم عليها التجربة الشعرية، إذ يأتي التشديد الصوتي مكثفا حيث تتكثف المعاناة، ويتصاعد حيث يتأزم المعنى. ويتبدّى هذا الاستثمار النبري أول ما يتبدّى في تكرار النداء "يا نهر" ثلاث مرات، في مستهل القصيدة، وفي منتصفها، ثم في خواتيمها، بما يحوّل النداء إلى علامة بنيوية ذات وظيفة درامية. فالنداء، بطبيعته الصوتية، يفترض ارتفاعًا نغميًا واستدعاءً حادًا للصوت، غير أن هذا الارتفاع يتعزز أكثر بالضمة الختامية في كلمة «نهرُ»، التي تمنح اللفظة صلابة صوتية ونبرة واضحة الانفصال عن السياق الكلامي المحيط بها، فتبدو كأنها قفزة صوتية مفاجئة تخرق رتابة البناء اللغوي ويُحدث فيه توترًا دلاليًا لافتًا.

وأما على المستوى النفسي، فيعكس هذا الارتفاع حالة من التوجّع المشوب بالاستغاثة، كأن الذات تدفع بصوتها إلى أقصى مداه، محاولة اختراق الصمت والزمن معًا، واستعادة ما ابتلعته الذاكرة من دفء الماضي. غير أن هذه النبرة العالية لا تُحيل إلى الانكسار وحده، بل تنطوي في الوقت ذاته على مقاومة خفية للانهيار، إذ إن القدرة على النداء، مهما بدا عبثيًا، تعني أن الذات لم تفقد بعد طاقتها على الخطاب والمواجهة، حتى

وإن كانت هذه المواجهة موجّهة إلى كيان صامت لا يجيب. ومن هنا يتأسس البعد المأساوي العميق في القصيدة، حيث يتحول النداء المتكرر إلى مونولوج داخلي، حوار من طرف واحد، يزداد مع تكراره الإحساس بالوحدة والعزلة واستحالة الاستجابة.

ويتعمق هذا الإحساس في البيت الثاني من خلال كلمة "حيران"، التي تحمل نبرًا واضحًا على مقطعها الأول، فيتحول المعنى من توصيف ذهني للحيرة إلى حالة صوتية محسوسة. فالحاء، بوصفها صوتًا حلقيا، تخرج من عمق الجهاز الصوتي، تليها ياء ممدودة تفتح زمن النطق وتطيله، ثم تأتي الراء المهتزة والنون الأنفية (9) لتكملا دائرة صوتية مشبعة بالتردد وعدم الاستقرار. وبهذا تصبح الحيرة تجربة جسدية يسمعها القارئ قبل أن يدركها عقلًا، وكأن الصوت نفسه يتعثر ويتردد كما تتعثر خطوات العائد الذي لا يعرف كيف يواجه المكان وقد تغيّر. وعند هذا المقام يبلغ التعبير الشعري مستوى متقدمًا، إذ لا يكتفي بوصف الحالة النفسية، بل يعيد إنتاجها صوتيًا داخل بنية الكلمة ذاتها. وفي عبارة "كم رافقتك" تتكثف الدلالة النبرية بشكل مركّب، فـ"كم" الخبرية بما تحمله من معنى الكثرة والتراكم، تبدأ بصوت كاف ساكن يوحي بالثبات والرسوخ، ثم تُغلق بالميم التي تحبس الصوت لحظة قصيرة قبل أن ينفلت في الفعل "رافقتك"، حيث تتصدر الراء المشهد الصوتي بما تحمله من طبيعة اهتزازية تكرارية. وهذا الاهتزاز يستدعي صورة الحركة المتواصلة، والخطوات المتعاقبة، والرحلات التي تكررت عبر الزمن. وتأتي الفاء في الفعل ذاته لتكسر حدّة التكرار، مضيفة مسحة من النعومة والانسياب، حيث تبدو المرافقة علاقة مائزة بين الشاعر والنهر. وعندما يُختتم البيت بتكرار صيغ مثل "غدواته" و"روحاته"، يتشكل إيقاع دائري مغلق، توحي نهاياته الصوتية المتشابهة بدورة زمنية مكتملة انقضت ولم يبق منها سوى صداها.

ويبلغ الاستثمار النبري ذروته في البيت السادس، حيث تتكثف الرغبة حدّ التلاشي في عبارة "ليودّ من شغف بمائك لو غدا ظلًّا". فلام التوكيد في مطلع الجملة تدفع بالمعنى دفعًا قويًا إلى الأمام، وكأن الشاعر يشدّ اللغة لتتحمل ثقل الرغبة المستحيلة، ثم يأتي الفعل "يودّ" بتشديد الدال ليضاعف الكثافة الصوتية، محوّلًا الودّ إلى شوق جارف يكاد ينفجر من داخله. أما كلمة "ظلًّا" بما تحمله من لام مشددة ممتدة، فإنها ترسم صورة صوتية تتماهى مع دلالتها، إذ يمتد الصوت ثم ينقطع فجأة، محاكيًا طبيعة الظل ذاته: حضور بلا

جسد، ووجود بلا ثقل. وهنا تتجسد الرغبة القصوى في الفناء داخل الطبيعة، بوصفها ملاذاً وجوديًا من ثقل الحياة ومتاعبها.

وعلى مستوى البنية الصوتية العامة، تهيمن الأصوات المتوسطة المائعة، ولا سيما الراء واللام والنون (10)، على بناء القصيدة، في اختيار فني مقصود يهدف إلى تهيئة سمعية تتلاءم مع صورة النهر ومع اضطراب الذات في آن واحد. فالراء، بتكرارها الواسع، تخلق تموجًا صوتيًا مستمرًا (11) يحاكي حركة الماء في جريانه، لكنها في الوقت نفسه تعكس اهتزاز الذات وترددها بين الأمل واليأس. أما اللام والنون (12)، بنعومتهما وانسيابهما، فتغلفان المعاناة بطبقة صوتية رقيقة، تخلق توترًا خلاقًا بين قسوة الدلالة ولطف الصوت، وكأن الألم العميق لا يُقال بالصراخ، بل يتسرّب في هدوء إلى أعماق النفس. وإلى جانب ذلك، تؤدي الأصوات الحلقية المُستفلة (13)، ولا سيما الحاء والهاء والعين، دورًا جوهريًا في تشكيل المناخ الانفعالي، إذ تحاكي الحاء صوت التنهد والحسرة، وتأتي الهاء في نهايات الكلمات كتنفيس أخير بعد احتباس، فيما تضيف العين عمقًا صوتيًا مظلمًا يوحي بأن الكلام يصعد من طبقات سحيقة من الذاكرة والألم. ويتعزز هذا البناء الصوتي بالتكرار والجناس الاشتقاقي في خواتيم الأبيات، حيث تتشابك النهايات الصوتية في شبكة إيقاعية محكمة، تحاكي تداخل الذكريات في وعي الشاعر، لتغدو الذكرى نسيجًا متداخلًا من الصور والآلام والحنين.

وأخيرًا، لا يمكن الزعم أن النبر في هذه القصيدة قد بلغ درجة من الانتظام تتيح له أداء وظيفة إيقاعية فاعلة، والأدقّ القول إن حضوره ظل عاجزًا عن إحداث تأثير منظم في البنية الكلية للنص. فسيطرة الإيقاع السريع، سواء على مستوى النظام المقطعي أم النبري، لم تنجح في التعبير عن تجربة يتأسس جوهرها على الحزن والانكسار. في المقابل، قدّمت الأبيات التي أفسحت مجالًا لشيء من البطء النغمي، كما في البيت التاسع والتاسع عشر، لحظات دلالية أكثر عمقًا وكثافة، غير أنّ هذه اللحظات بقيت محدودة الأثر، ولم ترتقِ إلى مستوى تأسيس نسق إيقاعي شامل. ويكشف ذلك عن بقاء النص محكومًا بحالة من التشتت والتنقّل السريع بين الانفعالات، دون أن ينجح في بلورة تجربة شعرية مكتملة البنية والتماسك. ولو أُتيح للبطء الإيقاعي حيّزٌ أوسع في قصيدة "يا نهر"، بما يسمح بتكرار المقاطع الممتدة والنبرات الثقيلة بدرجة من الانتظام، لكان ذلك أدعى إلى تحقيق قدر أعلى من

الانسجام بين البنية الصوتية والدلالة. إذ إن طبيعة الانفعال الحزين تقتضي إيقاعًا متثاقلًا يسهم في ترسيخ الأثر الشعوري وتعميقه، كما يتبدّى في نصوص أخرى للشاعر بدر شاكر السياب حيث يتآلف الوزن مع التجربة الشعورية ويتماهى معها. غير أن الإيقاع في هذه القصيدة ظل أقرب إلى التعجيل الصوتي الذي يسبق الدلالة ولا يتواشج معها على نحو كافٍ، مما أسهم في تفكيك التجربة الشعرية وتحويلها إلى وحدات انفعالية متلاحقة، أكثر من كونها بنية شعرية متماسكة من حيث التنظيم الإيقاعي والدلالي.

**3،4: البنية التنغيمية**

تمثل قصيدة "يا نهر" نموذجاً شعرياً يستحق الدراسة من حيث بنيته التنغيمية وقافيته، إذ تكشف هذه الدراسة عن تعقيدات فنية ونفسية تعكس حالة الشاعر الوجدانية وتجربته الإنسانية. تتألف القصيدة من اثنين وعشرين بيتاً شعرياً، لكنها في الوقت نفسه تتكون من ثمان وثلاثين جملة نحوية، نتيجة أن ستة عشر بيتاً تحتوي على جملتين منفصلتين، جملة في كل شطر. ويظهر التنغيم في هذه القصيدة بوصفه حركة صوتية تتوزع بين تلك الجمل، تعكس تذبذب التجربة الشعورية بين الحنين والخيبة، وبين الرغبة في الاستعادة واستحالة التحقق. فمنذ البيت الأول، يبرز أسلوب النداء بوصفه لحظة صوتية تؤدي وظيفة تنغيمية ودلالية في آن واحد:

يا نهرُ، عاد إليك بعد شتاته

صَبّ يفيض الشوق من زفراته

إذ يتأسس النداء "يا نهر" على نغمة صاعدة، يتّسع فيها المدّ الصوتي وترتفع الطبقة النغمية، بما يحاكي اندفاع الذات نحو مخاطَب تستدعيه من الذاكرة. غير أنّ هذا الصعود لا يلبث أن ينكسر مع الجملة الخبرية اللاحقة، حيث يهبط التنغيم تدريجيًا، كاشفًا أن النداء يصدر عن اشتياقٍ مشوب بالفقد والانكسار. هكذا يتأسس منذ البداية اضطراب دلالي بين صعود الصوت ودلالة الغياب، ليغدو التنغيم حاملًا لمعنى الاغتراب والشعور بالعزلة والانكفاء. ويمثل هذا البيت مفتاحاً موسيقياً ودلالياً للقصيدة، إذ يحدد منذ البداية الطابع النفسي والتنغيمي الذي سيهيمن على بقية الأبيات. ويتعمّق هذا التوتر مع توالي الجمل الاستفهامية في مواضع متعددة من القصيدة، كما في قوله:

أفأنت تذكره وتحفظ عهده
أم قد نسيت عهوده وسماته؟
يا نهر، أين مضى الزمان بأنسه
والمترع المعسول من كاساته؟
وهل اهتدى الزمن الحقود فغال ما
قد أودع المفؤود في خلواته؟

تُبنى هذه الاستفهامات جميعها على تنغيم صاعد، يظهر في ارتفاع النبرة عند أدوات الاستفهام والنداء، غير أنّ هذا الصعود لا ينتهي إلى تحقق دلالة واضحة ، بل يعقبه هبوط صوتي خافت يوحي بفراغ الإجابة. وبهذا يتحول الاستفهام إلى آلية صوتية لتكريس الحيرة، ويغدو التنغيم الاستفهامي معادلًا سمعيًا للقلق الذي يهيمن على الرؤية الشعرية، حيث لا يفضي السؤال إلى معرفة، بل يعيد إنتاج الإحساس بالضياع. في مقابل ذلك، تميل المقاطع التي تستغرق في استعادة تفاصيل الماضي ووصف مظاهر الأنس السابقة إلى تنغيم هابط أو شبه مستوٍ، كما في الأبيات (3-8):

كم رافقتك فآنسك خطاه في
غدواته للحب أو روحاته
ليودّ من شغف بمائك لو غدا
ظلًّا يداعب فيه جنياته
وتلوذ أنوار النجوم بصدره
وتراقص الأمواج من ضحكاته

هنا يخفّ حدّ الارتفاع النغمي، ويغلب الامتداد الصوتي الهادئ، بما يمنح الخطاب طابعًا استرجاعيًا تأمليًا. يؤدي هذا النمط التنغيمي وظيفة دلالية واضحة، إذ يحوّل الذكرى إلى مساحة انسياب صوتي متصل، فيتجسد الماضي بوصفه زمنًا منسجمًا ومكتملًا، في مقابل حاضر قاسٍ لا تملك الذات تجاهه سوى الحنين.. وتزداد هذه البنية التنغيمية تعقيدًا إذا ما نُظر إلى القصيدة من زاوية تركيبها النحوي. فعلى الرغم من أن النص يتألف من اثنين وعشرين بيتًا شعريًا، فإنه يضم ثمانٍ وثلاثين جملة نحوية، نتيجة أن ستة عشر بيتًا تحتوي على جملتين منفصلتين، جملة في كل شطر. هذا الانفصال بين الشطرين ينتج

درجة واضحة من التفكك التنغيمي داخل البيت الواحد، ويجعل الأشطر تبدو مستقلة صوتيًا، الأمر الذي ينعكس مباشرة على الطابع الموسيقي العام للقصيدة، ويعزز إحساس التقطّع وعدم الاستقرار.

يصل التنغيم إلى ذروته في البيت التاسع "يا نهر، أين مضى الزمان بأنسه والمترع المعسول من كاساته؟"، حيث يجمع بين النداء والاستفهام خالقاً تنغيماً مركباً ونغمة مستوية تعكس الحيرة والترقب. فالاستفهام بـ "أين" يعمق الشعور بالفقد ويجعل البيت يمثل ذروة تنغيمية ونفسية في القصيدة، إذ يعبر عن قمة الحسرة على الماضي الضائع والزمن الذي لا يعود. ويضيف التضمين بعدًا تنغيميًا لافتًا في البيتين الثاني عشر والثالث عشر، حيث يمتد التركيب النحوي عبر بيتين كاملين:

أمواجك اللائي شهدن غرامه

وسمعن لوعته وبثّ شكاته

عبثت بهنّ من الليالي غدرةٌ

وأضاعهنّ الجزرُ في سفراته

إذ يقع المبتدأ في البيت الثاني عشر، فيما يتأخر الخبر إلى البيت الثالث عشر، ما يجعل الشطر الأول مستوي النبرة في انتظار الإغلاق الدلالي، قبل أن يهبط الصوت عند نهاية البيت الثاني. يخلق هذا الامتداد تعليقًا نغميًا واضحًا، يعزز الإحساس بالترقب والانتظار، ويجعل التنغيم أداة لتجسيد زمن التعلّق المؤجل. يتضح أن الطابع العام هو التنغيم الهابط نتيجة هيمنة الجمل الخبرية الثمانية والعشرين، مع ظهور نغمات صاعدة أو مستوية متناثرة في الأبيات الأول والرابع والتاسع والعاشر والثاني عشر والثالث عشر والسابع عشر والتاسع عشر. هذه النغمات المغايرة متفرقة وغير متجمعة ضمن مجموعة محددة من الأبيات، مما يعكس تشتت النص وتفككه الناتج عن استقلال معظم الأشطر. الأبيات الأكثر تميزاً تنغيمياً هي الرابع والتاسع والتاسع عشر، والتي تظهر أهميتها أيضاً على المستوى المقطعي والنبري، مؤكدة الدور الفني لهذه الأبيات رغم غياب البناء الدلالي الموحد للقصيدة. بهذا المعنى، لا يمكن النظر إلى البنية التنغيمية في "يا نهر" بوصفها عنصرًا ثانويًا، بل هي بنية دلالية عميقة تكشف عن تفكك التجربة وارتباكها الداخلي. فالصعود النغمي يعبّر عن التوق والرغبة في الاستعادة، والهبوط يرسّخ الإحساس بالفقد والانكسار، فيما

تؤدي النغمات المستوية دور الوسيط بين الاثنين، معبّرة عن الحيرة والانتظار. ومن خلال هذا التداخل المعقّد بين التنغيم والتركيب والقافية، ينجح السيّاب في تحويل الصوت إلى أداة كاشفة عن تحولات المعنى، وجاعلة من القصيدة تجربة سمعية ودلالية متداخلة، تعكس بصدق قلق الذات واغترابها.

أما القافية فهي موحدة في جميع الأبيات، حيث تتألف من الألف الممدودة التي تمثل صوت مد طويل، والتاء التي تمثل صوتاً مهموساً انفجارياً، والهاء التي تمثل الروي الأساس وهي صوت مهموس احتكاكي، ثم الياء التي تمثل حرف الوصل، وأخيراً الهاء الساكنة التي تمثل الخروج. الهاء هي حرف الروي الأساس في القصيدة، وهو صوت مهموس احتكاكي يعكس طابع الأسى والحزن والانكسار في مضمون القصيدة. كما أن الهمس الصوتي للهاء يتناسب تماماً مع الجو النفسي المهيمن على النص، حيث يعبر عن الحسرة والفقد والحنين إلى الماضي الذي لن يعود.

يقع النبر على المقطع الثالث من نهاية البيت، أي على صوت المد الألف في المقطع "تا" من كلمات مثل "شتاته" و"زفراته" و"عبراته"، وهذا الانتظام يبرز التزام الشاعر بالنموذج النبري رغم التفكك المقطعي العام، ويجعل إيقاع النهاية رتيباً وهادئاً، متسقاً مع المحتوى العاطفي للقصيدة. الالتزام بهذا النمط يعكس وعياً فنياً عالياً ورغبة في خلق توازن بين التنوع التنغيمي في الأبيات والثبات الموسيقي في القافية.

يتضح من التحليل أن التنغيم الهابط السائد يتناسب تماماً مع القافية الهادئة البطيئة، حيث تعزز الهاء المهموسة (14) الجو النفسي الحزين الذي يفرضه التنغيم الهابط، والنبر البطيء يتماشى مع الإيقاع العام للقصيدة، مما يخلق توافقاً إيقاعياً متماسكاً. هذا التوافق يمنح القصيدة جواً موسيقياً موحداً يربط أجزاءها المتشتتة ويحافظ على وحدتها العضوية رغم استقلالية الأشطر والجُمل. لكن في الوقت نفسه، هناك تناقض بنيوي واضح بين انتظام القافية وتفكك البنية التنغيمية، حيث تكون الأشطر مستقلة نحوياً لكنها مترابطة موسيقياً عبر القافية. كما أن وجود ثمان وثلاثين جملة في اثنين وعشرين بيتاً يعكس تشظي الذاكرة وتفتتها، حيث تأتي الذكريات متقطعة ومتناثرة دون ترتيب منطقي أو زمني واضح. هذا التناقض يخلق توتراً فنياً بين الشكل والمضمون، ويؤشر ذلك إلى انقسام الرؤية الشعرية بين توتر الذات واضطراب الزمن، بما

يجعل الشاعر موزعًا بين فوضى التجربة من جهة، ومطلب الانتظام الإيقاعي من جهة أخرى.. جدول إحصائي بياني يلخص البنية التنغيمية والقافية في قصيدة "يا نهر" كما يأتي:

| البنية | العدد | النسبة | الملاحظات |
|---|---|---|---|
| عدد الأبيات | 22 بيتًا | 100% | كل بيت يحتوي على شطرين |
| عدد الجمل النحوية | 38 جملة | 100% | 16 بيتًا تحتوي على جملتين منفصلتين |
| الأبيات بجملتين منفصلتين | 16 بيتًا | 73% تقريبًا | انفصال شطري البيت يعكس تفكّكًا تنغيميًا |
| الأبيات بجملة واحدة | 6 أبيات | 27% | ثبات نسبي للتنغيم داخل البيت |
| النغمات الصاعدة | الأبيات: 1، 4، 9، 10، 12، 13، 17، 19 | 36% من الأبيات | مرتبطة بالنداء أو الاستفهام، تعكس الحيرة أو التوتر |
| النغمات الهابطة / المستوية | أغلب الأبيات الأخرى | 64% | تتوافق مع وصف الماضي والتأمل |
| الأبيات الأكثر تميزًا تنغيميًا | 4، 9، 19 | 14% | ذروة التعبير الصوتي والنفسي |
| القافية | ثابتة في جميع الأبيات | 100% | الألف الممدودة، التاء المهموسة، الهاء مهموسة احتكاكية، الياء حرف وصل، الهاء ساكنة |

| | | | |
|---|---|---|---|
| النبر | يقع على المقطع الثالث من نهاية البيت، على صوت "المد "تا | ثابت في جميع الأبيات | يحافظ على انتظام نبري رغم تفكك الجمل |

ملاحظات تحليلية من الجدول:

1. التنغيم الهابط يسود أغلب الأبيات (64%)، ويعكس الحزن والحنين.
2. النغمات الصاعدة (36%) تظهر في مواقع محددة مرتبطة بالنداء والاستفهام، لتعكس التوتر النفسي والتطلع للمعنى.
3. الاستقلال النحوي للأشطر مقابل التماسك الموسيقي للقافية يعكس اضطرابا فنياً مقصودًا بين الشكل والمضمون.
4. القافية الموحّدة تعمل كخيط موسيقي يربط الأجزاء المتشتتة للقصيدة، بينما التنغيم يعكس تقلب الحالة النفسية للشاعر.
5. الأبيات 4 و9 و19 تمثل الذروة التنغيمية، ما يجعلها محطات صوتية مركزية تعزز التأثير الدرامي للنص.

يمكن القول في الختام إن التنغيم والقافية في قصيدة "يا نهر" يشكلان عاملاً مؤثراً في بناء المزاج النفسي للقصيدة، حيث يعكسان حالة من الحزن الثابت الذي تمثله القافية والقلق المتقطع الذي يمثله التنغيم، مما يجعل القصيدة تجربة شعورية عميقة تجمع بين إتقان الصنعة الفنية وصدق التجربة الإنسانية، رغم غياب بنية دلالية موحدة تجمع أجزاء النص في إطار سردي أو فكري متماسك. السياب نجح في أن يجعل من هذا التناقض بين التماسك الموسيقي والتفكك البنيوي قوة فنية تعبر عن التجربة الإنسانية المعقدة للذاكرة والحنين والفقد.

**6. الخاتمة والنتائج:**

سعى هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين البنية الصوتية وتحولات المعنى في قصيدة "يا نهر" للشاعر بدر شاكر السياب، بوصفها نموذجًا دالًا على التحولات الإيقاعية والدلالية في الشعر العربي الحديث. وقد انطلق البحث من فرضية مفادها أن الصوت، في القصيدة

أصبح مكوّنًا بنيويًا فاعلًا يسهم في إنتاج الدلالة وتوجيه مسار التجربة الشعورية. ومن خلال التحليل الصوتي، الذي شمل الإيقاع والنبر والتنغيم والقافية، تبيّن أن البنية الصوتية تشكل نسقًا حركيًا دلاليًا تتحرك داخله المعاني، وتعكس قلق الذات في مواجهة الزمن والفقد. وقد أفضت الدراسة إلى جملة من النتائج، من أبرزها:

1. أن العلاقة بين البنية الصوتية والدلالة تتجاوز حدود الوزن العروضي التقليدي لتصبح عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى؛ إذ يسهم تباين النسقين السريع والبطيء في تشكيل دلالات الاضطراب والانفعال من جهة، والتأمل والحزن من جهة أخرى. وقد أسهم هذا التباين في ترسيخ التفاوت الإيقاعي الذي يطبع التجربة الشعرية، معبّرًا عن قلق الذات ومأزقها في مواجهة الزمن.

2. أظهرت الدراسة هيمنة النماذج النبرية الخفيفة في القصيدة، الأمر الذي أفضى إلى إيقاع سريع لا ينسجم على نحو كامل مع طبيعة التجربة الشعورية الحزينة. في المقابل، جاءت النماذج النبرية الكثيفة محدودة وموضعية، من دون أن تُشكّل نسقًا إيقاعيًا ممتدًا. وبذلك أسهم النبر في تفكيك البنية الإيقاعية أكثر من إسهامه في تعميق التجربة الدلالية، مما كشف عن فجوة بين الإيقاع والمعنى.

3. تكشف البنية التنغيمية لقصيدة "يا نهر" عن تشتت واضح على مستوى الأشطر والجمل، مع هيمنة التنغيم الهابط وظهور نغمات صاعدة أو مستوية على نحو متفرق، بما يعكس حالات التأمل والتساؤل والترقب النفسي. وأسهمت القافية الموحدة والنبر المنتظم في إضفاء قدر من الاستقرار على نهايات الأبيات، مع تأكيد الطابع الحزين العام للقصيدة. غير أن الأبيات ذات الفرادة التنغيمية والدلالية لم تُفضِ إلى بناء نسق تنغيمي شامل، مما أبقى النص أقرب إلى التعبير الشعوري منه إلى التماسك البنيوي المتكامل.

## 7. الإحالات والهوامش

1. ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، نهضة مصر، ط2، 1950: 87-92.
2. ينظر: د. محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، د.ت: 214
3. ينظر: Erlich, V.:Russiian Formalism, History, Doctriine, Mautons co., pariis, The Huge 1955. p. 188.

4. ينظر: علاء هاشم مناف، التحديث في النص الشعري: دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب . عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2012، ص: 82.

5. ينظر: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، سامي سويدان، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،2002:

6. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص. 89

7. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، المجلد (1-2)، دار العودة، 2003: 465.

8. ينظر: نظرة في الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث، د. إبراهيم عوض، مقال منشور في شبكة الألوكة على الانترنت، https://www.alukah.net/literature_language/0/54786/

9. انظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: للسيوطي (ت 911 ه) – نشر وتحقيق عبد العال سالم مكرم، الجزء السادس، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980م: 288-289. انظر: الكتاب: لسيبويه (ت 182 ه)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء الرابع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982م: 433-434.

10. انظر: علم الأصوات: برتيل مالمبرج – ترجمة: الدكتور عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988م ص: 113

11. المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982م، ص: 48، وانظر: أُسس علم اللغة: ماريوباي – ترجمة: الدكتو

12. ر أحمد مختار عمر – القاهرة، 1973م: 86

13. انظر: همع الهوامع 290/6.

14. انظر: همع الهوامع 290/6، 297.

15. انظر: الأصوات اللغوية، لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1979م: 119.